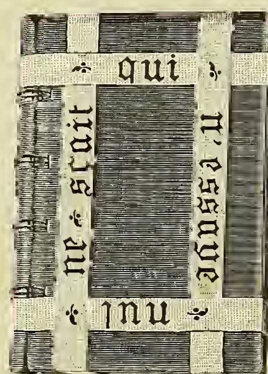

qui
n'essaye
nul
ne scait




22502969357

JVLES MARTHA

L'ART ETRVSQVE



PARIS
FIRMIN-DIDOT & Cie.
ÉDITEVRS

L'ART
ÉTRUSQUE.

Édition tirée à trente exemplaires sur papier à la forme.

N° 16

Typographie et Chromolithographie de Firmin-Didot et Cie.



Spiegel lith.

Imp F. Didot, Paris.

BIJOUX ÉTRUSQUES — MUSÉE DU LOUVRE

Grandeur réelle.

JULES MARTHA,

MAITRE DE CONFÉRENCES A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS.

L'ART ÉTRUSQUE,

ILLUSTRÉ DE 4 PLANCHES EN COULEURS ET DE 400 GRAVURES DANS LE TEXTE,

D'APRÈS LES ORIGINAUX

OU D'APRÈS LES DOCUMENTS LES PLUS AUTHENTIQUES.

OUVRAGE COURONNÉ PAR L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES.



PARIS,

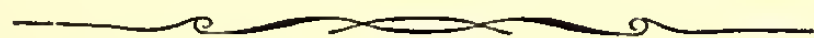
LIBRAIRIE DE FIRMIN-DIDOT ET C[IE],

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, RUE JACOB, 56.

1889.

L'Académie des inscriptions et belles-lettres avait mis au concours le sujet suivant : « Étude critique sur les œuvres que nous possédons de l'art étrusque; origines de cet art; influence qu'il a eue sur l'art romain. » Le présent livre est le mémoire couronné dans la séance du 18 novembre 1887. Avant d'être livré à l'impression, le manuscrit a été revu de très près et en bien des endroits remanié; on s'est efforcé de le mettre au courant des plus récentes découvertes; mais ces corrections de détail n'ont modifié ni le plan général ni la composition des chapitres.

Une étude d'ensemble sur l'art étrusque pourra paraître prématurée. Il est de fait que la plupart des questions ne comportent, dans l'état actuel de la science, que des solutions provisoires. Je suis le premier à reconnaître que l'archéologie étrusque n'a pas dit son dernier mot. Mais il peut être intéressant de savoir où elle en est aujourd'hui et de tracer les grandes lignes d'une civilisation qui a eu son heure de gloire et dont l'histoire est demeurée jusqu'ici trop confinée dans les revues spéciales.



INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES.

Les principales sources bibliographiques sont indiquées dans les notes qui accompagnent le texte. J'ai peu cité les grands recueils du siècle dernier ou du commencement de ce siècle, dont l'exactitude est plus ou moins sujette à caution et qu'il convient de ne consulter qu'avec réserve. On en trouvera la liste dans le *Manuel* d'Otfried Müller (§ 178) ou dans le *Manuel de Philologie* de Salomon Reinach (t. II, p. 115, note 1). Pour quelques recueils modernes, dont la mention revient à chaque instant, je donne le titre en abrégé :

Annali : *Annali dell' Instituto di corrispondenza archeologica*, 1829 — 1885.

Bullettino : *Bullettino dell' Instituto di corrispondenza archeologica,* 1829 — 1885.

Monumenti : *Monumenti dell' Instituto di corrispondenza archeologica,* 1829 — 1885.

Notizie : *Notizie degli scavi di antichità communicate alla reale Accademia dei Lincei*, 1876 — 1888.

Mittheilungen (Rome) : *Mittheilungen des kaiserlich-deutschen archæologischen Instituts, roemische Abtheilung,* 1886 — 1888.

Mittheilungen (Athènes) : *Mittheilungen des k. d. a. Instituts, athenishe Abtheilung*, 1876 — 1888.

Dennis : Dennis, *The cities and cemeteries of Etruria* (2 vol., édit. de 1878).

Noël des Vergers : Noël des Vergers, *L'Étrurie et les Étrusques* (2 vol. 1862).

Des Vergers, III : Recueil de planches, avec texte explicatif (1 vol. f° annexé à l'ouvrage précédent).

Micali, *Italia avanti il dominio,* atlas : *Antichi monumenti per servire all' opera intitolata l'Italia avanti il dominio dei Romani.* 1 vol. f°, 1810.

Micali, *Monumenti per servire* : *Monumenti per servire alla storia degli antichi popoli italiani* 1 vol. f°, 1832.

Micali, *Monumenti inediti* : *Monumenti inediti a illustrazione della storia degli antichi popoli, italiani,* 1 vol. f°, 1844.

Pour l'ouvrage intitulé *Museo Gregoriano,* il existe deux tirages portant le même titre, la même date, et absolument identiques en apparence, mais qui cependant diffèrent par la numérotation des planches. N'ayant pu avoir toujours le même exemplaire entre les mains au cours de l'impression et ne soupçonnant pas l'existence de ce double tirage, qui n'est signalé d'ailleurs dans aucun répertoire bibliographique, j'ai laissé échapper quelques notes dont les chiffres ne sont pas conformes au système de numérotation adopté dans le reste du volume. Je prie le lecteur de vouloir bien se reporter à *l'errata* pour les citations du *Museo Gregoriano* qui sont aux pages 107, 108, 111, 175, 201.

L'ART ÉTRUSQUE.

CHAPITRE Ier.

L'ÉTRURIE ET LES ÉTRUSQUES.

§ 1. — PAYS HABITÉS PAR LES ÉTRUSQUES.

Les anciens appelaient Étrurie le pays compris entre la mer Tyrrhénienne, l'Apennin et le Tibre, la partie de l'Italie centrale qui correspond à peu près à la Toscane moderne. C'est une contrée accidentée et pittoresque, découpée en mille vallées, arrosée d'abondantes rivières, riche d'une terre grasse, propre à nourrir une nombreuse population. La fièvre malheureusement y a fait en maint endroit la solitude. En dehors de quelques plaines privilégiées, comme celle de Florence par exemple, où l'on peut vivre sans danger en toute saison, les hauteurs seules sont habitables. Soit que des révolutions volcaniques aient modifié le relief du sol, soit que la constitution géologique du terrain se prête mal à l'infiltration des eaux, celles-ci ne trouvent souvent ni où s'épancher ni où se perdre et demeurent dans les bas-fonds, formant des marécages, dont les miasmes meurtriers ont à la longue dépeuplé les alentours. Les villages sont rares, misérables, et, pour la plupart, abandonnés pendant six mois de l'année. A mesure que l'on descend vers la mer, l'air est plus malsain et la solitude plus grande. Là s'étendent ce qu'on appelle les *Maremmes,* magnifiques déserts de bois et de verdure, dont la fécondité s'épanouit à l'aventure en une végétation folle et luxuriante. Ce serait un jardin, si la vie et la culture

y étaient possibles. « Dans les Maremmes, disent les Italiens, on s'enrichit en un an et l'on meurt en six mois. »

Telle n'a pas toujours été la condition de ce pays. Il est certain que dans l'antiquité on y pouvait vivre et qu'on y vivait. L'air n'y était pas beaucoup plus mauvais que dans le reste de l'Italie. La fertilité en était proverbiale [1]. Les Maremmes, en particulier, fournissaient à Rome une partie de son blé [2]. Les centres de population étaient nombreux et prospères. De distance en distance s'élevaient d'opulentes cités dont plusieurs ont eu un rôle dans l'histoire. C'étaient *Pisæ* aux bouches de l'Arno; *Fæsulæ* sur les hauteurs qui limitent au nord la plaine de Florence; *Volaterræ* entre l'Ombrone et l'Arno; *Rusellæ* sur l'Ombrone; *Vetulonia* entre l'Osa et l'Albegna; *Volci* sur la Fiora; *Tarquinii* sur la Marta; *Cære* sur la Vaccina; *Veii* et *Falerii* dans le voisinage du Tibre; et en remontant vers le haut Tibre, *Volsinii* sur l'emplacement actuellement occupé par Orviéto; enfin, dominant la riche plaine de la Chiana, *Clusium, Perusia, Cortona, Arretium.* Il y avait encore bien d'autres villes, dont les noms sont restés plus obscurs, mais dont l'existence est attestée soit par les textes anciens, soit par des restes de nécropoles.

Ces villes étaient habitées par un peuple industrieux, les Étrusques ou *Rasénas,* dont l'activité a durant plusieurs siècles rayonné sur l'Italie et même hors de l'Italie, qui a contribué à répandre, par ses armes et son commerce, les premiers germes de la civilisation sur les contrées encore barbares de l'Occident; qui a fait en grande partie l'éducation de Rome, mais qui a eu le double malheur de paraître trop tôt pour laisser dans l'histoire autre chose que des souvenirs confus, et surtout de rencontrer dans son voisinage un peuple plus jeune, les Romains, qui, après l'avoir accablé, l'a pour toujours éclipsé par l'éclat de sa gloire.

L'Étrurie paraît avoir eu de bonne heure une organisation politique, un système fédératif comprenant douze cités autonomes [3]. Les noms de ces douze cités ne nous sont pas connus avec certitude, les listes

1. Diodore, V, 316. Varron, *de Re rustica*, I, 9. Tite-Live, IX, 36; XXII, 3.

2. Tite-Live, IV, 52.

3. Denys d'Hal., VI, 75. Tite-Live, IV, 23; V, 33.

données par les anciens n'étant pas d'accord entre elles. En rapprochant ces listes, on trouve non pas douze, mais dix-sept villes au moins, ayant toutes à peu près les mêmes titres à figurer dans le catalogue des cités confédérées, et il n'y a point de raisons décisives pour exclure les unes au profit des autres [1]. Si dix-sept villes ont ainsi laissé un souvenir et comme un renom de capitales, c'est que vraisemblablement, dans le cours des âges, la puissance s'est déplacée de l'une à l'autre et que les douze chefs-lieux de la confédération n'ont pas toujours été les mêmes. Rien n'est plus instable que les circonscriptions politiques. Il arrive que certaines circonstances économiques ou sociales changent avec le temps l'importance relative des centres de population et que la souveraineté passe de l'un à l'autre. Ce fait, souvent observé et dont l'histoire de France nous fournirait de nombreux exemples, a pu se produire chez les Étrusques. Acceptons donc la tradition, d'ailleurs bien établie, des douze districts confédérés, mais sans nous obstiner à vouloir déterminer ni quel était leur territoire ni quel était leur chef-lieu.

De tous ces districts le plus important paraît avoir été celui de *Tarquinii*. La ville qui en était la capitale passait, à tort ou à raison, pour une des plus anciennes, sinon pour la plus ancienne cité de l'Étrurie. Là était, suivant la tradition populaire, le berceau du gouvernement et de la religion. C'était à son fondateur, le héros éponyme Tarchon, qu'était attribué l'honneur d'avoir constitué la confédération. C'était sur son territoire qu'était jadis apparu, disait-on, sortant d'un sillon sous la figure d'un enfant, le génie Tagès, dont la sagesse surnaturelle avait révélé à l'Étrurie les principes de la discipline sacrée et la science des haruspices [2]. *Tarquinii* semble avoir été une sorte de métropole à la fois politique et religieuse [3]. Tout ce passé demeure pour nous très obscur, comme il l'était d'ailleurs pour les anciens eux-mêmes. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'à une époque reculée, voisine de celle qui correspond à la fondation de Rome, les Étrusques formaient, entre le Tibre et l'Arno, un corps de nation organisé. Ainsi

1. O. Müller (Deecke), *Die Etrusker*, I, p. 327.
2. Cicéron, *de Divin.*, II, 23.
3. O. Müller, I, p. 67, 68.

s'expliquent les progrès de leur puissance. Grâce à l'union plus ou moins étroite de leurs tribus confédérées, au milieu de la Péninsule peuplée de races diverses, éparpillées au hasard et sans cohésion les unes avec les autres, ils ont pu asseoir une domination solide, prendre conscience de leur force et de leur génie, développer librement leur civilisation et laisser le renom d'un grand peuple.

Leur souvenir est resté attaché au pays où s'était concentrée leur activité et où se retrouvent tant de monuments, murailles, tombeaux, inscriptions, témoins de leur prospérité séculaire. Ce pays s'est appelé et s'appelle encore l'Étrurie ou, de leur autre nom *Tusci*, la Toscane. La chose est si naturelle qu'il serait inutile d'en faire la remarque, s'il n'était nécessaire de détruire une erreur que la persistance de ces dénominations a peu à peu accréditée. On croit communément ou du moins on parle souvent comme si l'on croyait que la race étrusque tout entière était cantonnée entre le Tibre et l'Arno. Or il s'en faut de beaucoup qu'il en ait été ainsi. L'Étrurie des anciens, la Toscane des modernes ne représentent qu'une partie du territoire jadis occupé par les Étrusques. De même qu'il y avait des Grecs en dehors de la Grèce, de même il y a eu des Étrusques en dehors de l'Étrurie.

Il est prouvé, par exemple, qu'une fraction de la race a vécu dans le bassin du Pô. Plusieurs villes situées au nord de l'Apennin avaient été fondées par des Étrusques, *Felsina* [1] (aujourd'hui Bologne), *Mantua* [2], dont le nom d'ailleurs dérive de celui d'une divinité toscane *Mantus*, *Atria* [3] et *Spina* [4], à l'embouchure du Pô. Tite-Live, qui était de Padoue, et dont le témoignage par conséquent est ici fort important, dit que *Mutina* (Modène) et *Parma* (Parme) étaient bâties sur un territoire où les Étrusques avaient anciennement séjourné [5]. Ailleurs il rappelle que tout le pays compris entre les Alpes et l'Apennin leur a appartenu [6] et que leurs tribus se sont répandues jusque dans la Rhétie [7]. L'estuaire du Pô, qui n'était qu'un immense maré-

1. Servius, *ad Æn.*, X, 198.
2. *Ibid.*, X, 201. Pline, *Hist. nat.*, III, 19, 130.
3. Pline, *H. N.*, III, 16, 120. Tite-Live, V, 33.
4. Denys d'Halic., I, 28.
5. Tite-Live, XXXIX, 55.
6. Tite-Live, V, 33.
7. Tite-Live, V, 33. Justin, XX, 5. Pline, *H. N.*, III, 20, 133.



Italie septentrionale et centrale.

cage, passait pour avoir été régularisé par eux ; ils y avaient tracé des canaux de dérivation et construit des digues [1]. Nous savons d'ailleurs, par un décret athénien, qu'ils étaient maîtres de la côte adriatique vers le cinquième siècle avant notre ère et qu'ils entravaient la navigation hellénique dans ces parages [2]. Leur présence dans la région circumpadane n'est donc pas douteuse [3]. Il semble même qu'ils y aient eu une confédération de douze cités, analogue à celle de la Toscane [4].

On les rencontre encore entre l'Apennin et l'Adriatique dans le *Picenum* [5] sur le territoire des *Prætutii* et des *Palmenses,* où leur souvenir se retrouve dans certains noms de villes, comme *Atria Picentina* et *Cupra,* noms qui répondent l'un à celui de la ville étrusque d'*Atria,* l'autre à celui de la Junon étrusque [6].

D'autre part, voici les Étrusques au delà du Tibre [7]. Sans parler de Rome, qui a été gouvernée pendant près de deux siècles par des princes venus d'Étrurie et qui a toujours conservé un quartier toscan (*Tuscus vicus*), *Fidenæ* et *Crustumina* dans le Latium sont mentionnées par les auteurs comme ayant été des villes étrusques [8]. Le nom de *Tusculum* (diminutif de *Tuscum*) trahit assez son origine. Il en est de même du nom de *Velitræ* (Velletri), analogue à celui de *Velathri* ou *Volaterræ,* ville de la Toscane, et dans la composition duquel se remarque la syllabe *vel* (= *vol* = *vul*), si fréquente dans les dénominations géographiques de l'Étrurie [9]. En Toscane, en plein pays étrusque, vous avez les villes d'*Artena* [10], de *Fregenæ,* de *Ferentinum,* de *Cosa,* de *Tarquinii;* dans le Latium et sur les territoires limitrophes, vous relevez les mêmes noms, *Artena, Fregellæ* [11], *Ferentinum, Cora* [12], *Tar-*

1. Pline, *H. N.*, III, 16, 120.

2. *Bulletino dell'Instituto,* 1836, p. 132. Boeckh, *Seewesen*, p. 465.

3. Voir Genthe, *Über den etrusk. Tauschhandel nach dem Norden*, p. 120 et suiv.

4. Servius, *ad Æneid.*, X, 198.

5. Pline, III, 14, 112.

6. Strabon, V, 4, p. 201.

7. Voir Gardthausen, *Mastarna oder Servius Tullius*. Leipsig, 1882. Dennis, *Cities and Cemeteries of Etruria,* II, p. 261.

8. Tite-Live, I, 15. Plutarque, *Romulus*, 25. Strabon, V, 11, p. 18. Festus, *Crustumina*.

9. Ainsi *Felsina* ou *Velsina*, *Vulsinii*, *Volci*, *Velimna,* etc.

10. Entre *Cære* et *Veii* (Tite-Live, IV, 31).

11. *Fregellæ* est un diminutif, comme *Tusculum*. *Fregellæ* dérive de *Fregenæ*, comme *bellus* de *bonus* (*bene*), *catella* de *catena*, *corolla* de *corona*, *persolla* de *persona*.

12. On sait que l'*s* entre deux voyelles devient *r* en latin. Voir Bréal, *Diction. étymologique latin*, p. 98.

racina [1]. Ces coïncidences prouvent que des populations de même race et de même langue ont à une certaine époque habité l'Étrurie, le Latium et le pays des Volsques, ce qui d'ailleurs est confirmé par un texte de Caton [2].

Poussons plus loin vers le midi et nous retrouverons encore les Étrusques. Polybe les signale dans les champs Phlégréens, autour de Capoue et de Nola [3]. Ces villes mêmes, s'il faut en croire certaines traditions, auraient été fondées par eux vers le neuvième siècle avant notre ère [4]. Sophocle parle du lac *Aornos,* voisin de Cumes, comme étant en pays étrusque [5]. L'un des devins étrusques les plus célèbres, celui qui fut consulté lors de la construction du Capitole, *Olenos,* était de *Calès* [6]. *Dicœarchia, Puteoli, Herculanum, Pompei, Surrentum, Marcina* et tout l'*ager Picentinus* jusqu'au fleuve *Silarus,* tout cela, au dire de Pline, a fait partie du domaine de la race étrusque [7]. Elle était si bien installée en Campanie qu'elle y avait formé comme en Toscane et comme au nord de l'Apennin, une confédération de douze cités [8]. A l'appui de ces témoignages il faut remarquer certaines dénominations topographiques de la Campanie : *Clanius* (fleuve près de Capoue), *ager Falernus, Stellatinus campus,* qui rappellent les noms du *Clanis* (fleuve de *Clusium*), de *Falerii* et du *Stellatinus campus,* voisin de la ville toscane de Capena [9]. Ainsi depuis les Alpes Rhétiques jusqu'aux confins de la Lucanie, sur les bords de l'Adriatique comme sur les bords de la mer Tyrrhénienne, les Étrusques ont été partout. La mer même ne les a pas arrêtés : ils ont eu des établissements en Corse et peut-être jusqu'en Sardaigne [10]. On peut dire avec Caton que l'Italie presque tout entière leur a jadis appartenu [11], et avec Tite-Live, qu'avant les Romains leur puissance s'est étendue au loin sur terre et sur mer, *ante romanum imperium late terra marique res patuere* [12].

1. Le nom étrusque de *Tarquinii* était *Tarchna* ou *Tarkina*.
2. Servius, *ad Æneid.*, XI, 567.
3. Polybe, II, 17.
4. Velleius Paterculus, I, 7.
5. Bekker, *Anecdota*, I, p. 413, 414.
6. Pline, *H. N.*, XXVIII, 2, 15.
7. Pline, *H. N.*, III, 5, 70.
8. Strabon, V, 4, 3, p. 202.
9. Festus, *Stellatina.*
10. O. Muller, *Etrusker*, I, p. 173.
11. Caton, *Origines*, 62 : *in Tuscorum jure pœne omnis Italia fuerat.*
12. V, 33.

§ 2. — LA RACE ÉTRUSQUE.

Ici se pose une question à laquelle il est aussi malaisé de se dérober que de répondre : à quelle race appartiennent les Étrusques ?

Les traditions de l'antiquité sont incertaines, contradictoires, plus propres à compliquer le problème qu'à le résoudre. Plusieurs textes rattachent les Étrusques à cette grande famille légendaire des peuples dits *pélasgiques* qui passaient pour avoir occupé, avant les Grecs, la presqu'île hellénique, l'Archipel et les côtes orientales de la mer Égée. Hellanicos, l'un des premiers historiens grecs, qui vivait à Lesbos au sixième siècle avant notre ère, dit que les *Tyrrhéniens* (c'est le nom que l'on donnait aux populations de l'Étrurie) étaient originairement des Pélasges et qu'ils ne s'appelèrent Tyrrhéniens qu'après leur établissement en Italie[1]. Chassés de leur pays par l'invasion des Hellènes, ils étaient partis sur des vaisseaux et avaient fini par aborder au fond de l'Adriatique, à l'embouchure du Pô. De là ils s'étaient avancés dans l'intérieur des terres, et de proche en proche étaient arrivés jusque sur le versant occidental de l'Apennin, à la ville de *Cortona,* qu'ils avaient prise et dont ils avaient fait leur capitale sous le nom de Tyrrhenia. Thucydide, d'accord avec Hellanicos, ne fait aucune distinction ethnographique entre les Tyrrhéniens et les Pélasges. Parlant de la presqu'île de l'Athos, il dit que la plus grande partie des populations qui l'occupent est pélasgique, de même race que les Tyrrhéniens qui ont jadis habité Lemnos et Athènes[2]. Sophocle, invoquant le fleuve Inachos, lequel portait le nom du premier roi d'Argos, rappelle les antiques exploits de ce prince et célèbre sa puissance majestueuse « qui a soumis les champs d'Argos, les collines de Héra et les *Pélasges-Tyrrhéniens*[3] ». Ici encore les deux peuples ne font qu'un. D'autres textes impliquent la synonymie des deux termes pélasgique et tyrrhénien. Myrsile de

1. *Fragm. hist. græc.* (Didot), t. I, p. 45.
2. IV, 109.
3. *Fragm.* 256 (Dindorf).

Lesbos parle des Pélasges-Tyrrhéniens, et prétend que le nom de Pélasges est non pas antérieur, mais postérieur à celui de Tyrrhéniens, et qu'il a été donné aux Tyrrhéniens par les Grecs, après leur grande migration vers l'Italie, par allusion à l'effet produit par leurs troupes nombreuses passant en masse comme des volées de cigognes [1]. Théopompe [2], Aristoxène [3] et Néanthe de Cyzique [4] rapportent que Pythagore était fils d'un Tyrrhénien de Lemnos. Lemnos était donc considérée par eux comme une île tyrrhénienne. Or cette même île est appelée pélasgique par Hérodote [5]. A côté de ces textes qui identifient les Pélasges et les Tyrrhéniens, nous en trouvons d'autres qui les présentent comme deux peuples distincts. Selon Hérodote, le terme de Pélasges ne désigne que des populations ayant habité la Thrace, la Grèce, l'Archipel et l'Asie Mineure. Quant aux Tyrrhéniens, c'est une fraction des peuples de la Lydie transplantée en Italie. Voici ce qu'il raconte sur cette migration : « Sous le règne d'Atys, fils de Manès, une famine cruelle désola toute la Lydie. Pendant longtemps le peuple en prit son parti; mais ensuite, comme le fléau persistait, on chercha des adoucissements d'une manière ou d'une autre. C'est alors qu'on inventa les dés, les osselets, la balle et tous les autres jeux de cette sorte..., et voici comment on les employa contre la famine. De deux journées on en passait une tout entière à jouer, afin de ne point songer à prendre de nourriture; pendant l'autre on ne jouait pas et l'on mangeait. Grâce à cet expédient, dix-huit ans s'écoulèrent. Cependant le mal, loin de cesser, s'aggrava. Alors le roi fit du peuple deux parts, puis il tira au sort pour savoir celle qui resterait dans le pays et celle qui émigrerait, se déclarant le chef de ceux qui demeureraient et plaçant à la tête de ceux qui s'éloigneraient son fils nommé Tyrrhénos. Ceux-ci se rendirent à Smyrne, construisirent des vaisseaux, y mirent tout ce qui était nécessaire pour une longue navigation et partirent à la recherche d'une terre qui pût les nourrir. Après avoir touché à bien des rivages, ils abordèrent en Ombrie

1. *Fragm. hist. gr.*, t. IV, p. 457.
2. *Ibid.*, t. I, p. 288 (fr. 67).
3. *Ibid.*, II, p. 272.
4. *Ibid.*, III, p. 10.
5. IV, 145. V, 26. VI, 140.

où ils bâtirent des villes et où ils habitent encore. Ils changèrent leur nom de Lydiens pour prendre celui du fils de leur roi qui avait conduit la colonie, et depuis lors on les appelle Tyrrhéniens [1]. »

L'opinion d'Hérodote a fait fortune dans l'antiquité. Elle est adoptée sans réserve par tous les écrivains romains. Cicéron, Pline l'Ancien, Sénèque, Valère Maxime, Velleius Paterculus, Appien, Virgile, Horace, Ovide, Catulle, Silius Italicus, Stace, Tertullien, Festus, Servius, Justin, Rutilius Namatianus, tous admettent comme une réalité incontestable la colonisation de l'Italie centrale par des émigrants venus des côtes lydiennes [2].

Voilà donc deux systèmes en présence : d'une part, celui d'Hellanicos qui identifie les Étrusques avec les Pélasges; d'autre part, celui d'Hérodote qui en fait des Lydiens. Un troisième système, celui d'Anticlide d'Athènes [3], conclut à une solution mixte qui concilie les deux théories précédentes. Les Étrusques sont bien des Pélasges, mais des Pélasges chassés de la péninsule hellénique et qui se sont joints pour venir en Italie à la grande migration lydienne de Tyrrhénos.

Enfin arrive Denys d'Halicarnasse qui réfute à la fois Hérodote et Hellanicos [4] : « Xanthos de Lydie, dit-il, l'un des historiens les plus autorisés des antiquités de sa patrie, ne fait allusion dans aucun passage de ses écrits à un chef des Lydiens du nom de Tyrrhénos ou à la migration des Tyrrhéniens en Italie; en un mot, il ne parle jamais de ces derniers comme étant une colonie lydienne; » et, faisant allusion à Hellanicos, il ajoute : « Il me semble que ceux-là se trompent fortement qui veulent reconnaître les Pélasges et les Tyrrhéniens pour un seul et même peuple. Rien d'étonnant qu'on les ait quelquefois désignés sous le même nom. Même chose est arrivée à d'autres peuples grecs ou barbares. Il y eut un temps où, en Italie, les Latins, les Ombriens, les Ausoniens, étaient tous appelés Tyrrhéniens par les Grecs, auxquels l'éloignement ne permettait pas d'avoir sur eux des renseignements précis. Beaucoup

1. I, 94.
2. On trouvera l'indication de tous les textes dans l'ouvrage de M. Noël des Vergers, *l'Étrurie et les Étrusques*, 1, p. 113, note 2.
3. Strabon, V, 4, p. 221.
4. I, 17, 20, 29, 30.

d'auteurs ont même pris Rome pour une ville tyrrhénienne. Je crois donc que Tyrrhéniens et Pélasges différaient en réalité de nom et de coutumes ; je crois encore que leur origine n'était pas la même, et cela pour plusieurs raisons, dont la plus décisive me paraît être la dissemblance de leurs langages. » Après avoir ainsi réfuté Hellanicos et Hérodote, Denys nous donne ses idées personnelles : « Je regarde comme l'opinion la plus probable celle qui voit dans les Tyrrhéniens une nation autochthone, conclusion conforme à l'originalité de leurs mœurs et de leur langage. Rien ne s'oppose à ce que les Grecs les aient appelés Tyrrhéniens, soit parce qu'ils étaient habiles à construire des tours, soit du nom d'un de leurs chefs. Quant aux Romains, qui appelaient Étrurie le pays qu'ils habitent, ils les ont nommés Étrusques. Les Étrusques eux-mêmes se nomment *Rasena,* du nom d'un de leurs princes. »

Ainsi les anciens étaient loin d'être fixés sur le caractère ethnographique des Étrusques. Si plusieurs sont d'accord pour identifier les Étrusques, les Tyrrhéniens et les Pélasges, ils se contredisent en ce sens que l'un fait des Tyrrhéniens une branche détachée de la famille pélasgique et que l'autre fait des Pélasges une branche détachée de la famille tyrrhénienne. Le récit d'Hérodote est un roman où l'imagination de l'historien crédule et conteur a mis tant de détails étranges et invraisemblables que la légende y étouffe l'histoire. Quant à Denys d'Halicarnasse, il raisonne à tort et à travers sur les anciennes traditions des historiens grecs, mêlant au hasard les traditions pélasgiques et les traditions helléniques, cherchant dans la situation ethnographique des peuples méditerranéens, telle qu'elle était de son temps, des arguments pour expliquer des mouvements de races qui s'étaient produits plus de dix siècles avant lui, concluant à tout instant du présent au passé, et parlant bravement des langues pélasgique et lydienne comme si à son époque ces langues étaient encore vivantes.

Si les anciens ne sont pas d'accord sur la nature de la race étrusque, les modernes ne le sont pas davantage. Les hypothèses les plus diverses, les plus extravagantes même, ont été proposées. On trou-

verait difficilement une race à laquelle on n'ait tenté de rattacher les Étrusques. On en a fait des Pélasges, des Italiotes, des Grecs, des Ibères, des Celtes, des Goths, des Slaves, des Phéniciens, des Égyptiens, des Libyens, des Arméniens, des Hébreux, des Hittites, des Tartares, etc. On a battu, pour leur trouver un berceau, toutes les régions du monde antique depuis les bords du Gange jusqu'au détroit de Gibraltar. On les a promenés à travers l'Europe, l'Asie et l'Afrique comme des enfants perdus à la recherche de leurs parents, et le piquant c'est qu'à force de poursuivre ces insaisissables parents on a fini par les rencontrer partout. Nous n'entreprendrons pas de résumer ici les théories innombrables imaginées depuis deux siècles par la science aux abois : les dimensions d'un volume ne suffiraient pas à une pareille analyse. De toutes ces théories, la plus raisonnable est celle qui attribue les Étrusques à la race pélasgique; mais c'est là une hypothèse qui ne fait en somme que substituer un problème à un autre. Qu'est-ce au juste que la race pélasgique?

On ne saura la vérité sur les Étrusques que le jour où l'on pourra dire quel idiome ils ont parlé. Jusqu'ici leur langue ne nous a pas encore livré son secret. Elle est là sous nos yeux, représentée par plusieurs milliers d'inscriptions que l'on conserve avec soin et dont la collection ne cesse de s'augmenter[1]. On en déchiffre les caractères, qui sont, comme ceux de tous les alphabets méditerranéens, dérivés de l'écriture phénicienne; mais ces caractères sont pour nous lettres mortes. Sous les mots que l'on transcrit couramment se cache une langue impénétrable. On a bien quelques inscriptions bilingues, en latin et en étrusque, mais outre qu'elles sont rares (une douzaine au plus), elles sont trop courtes ou trop insignifiantes pour fournir à l'interprétation des éléments de comparaison suffisants[2]. Tout ce qu'on a pu faire jusqu'ici a été de dresser, à force d'études patientes, un tableau des principaux faits de la phonétique étrusque, de retrouver quelques noms de nombre (et encore ne sont-ils pas tous certains!), quelques radi-

1. Fabretti, *Corpus inscriptionum italicarum antiquioris ævi*, 1858-1879.

2. La plus importante est au musée de Pérouse. Elle est gravée sur la face et la tranche d'un cippe et comporte 24 lignes d'une part et 22 lignes de l'autre.

caux qui entraient dans la composition des noms propres, les suffixes marquant les rapports de parenté, enfin quelques-unes des flexions nominales. Ajoutez qu'on est arrivé à discerner le sens d'une centaine de mots environ, et vous aurez l'état de la philologie étrusque[1]. Mais que de conjectures hasardées! Que d'hypothèses contestables! Tous ces efforts, si méthodiques qu'ils aient été, n'ont apporté que de médiocres résultats. Le caractère générique de la langue étrusque reste une énigme. Le terrain est si peu sûr que tous les linguistes qui ont eu le rare courage de s'y aventurer, s'y sont égarés et n'ont abouti qu'à des impasses. La tentative de Corssen est tristement fameuse[2]. La science de l'illustre philologue s'est épuisée à vouloir démontrer que l'étrusque est une langue italique, proche parente de l'osque, de l'ombrien et du latin, par conséquent une langue qui se rattache au système indo-européen. Justice est faite de cette hypothèse, comme de toutes les hypothèses antérieures qui avaient fait de l'étrusque un idiome ou celtique, ou hellénique, ou sémitique, ou mixte. Le spectacle des tentatives récentes n'est guère plus consolant. On connaît l'histoire piquante de MM. Deecke et Pauli qui, après avoir fondé ensemble un recueil pour l'étude de l'étrusque, se sont trouvés en désaccord dès le second fascicule, « l'un ayant subitement reconnu dans l'étrusque une langue indo-européenne contrairement à ce qu'il avait écrit jusque-là, l'autre ayant persévéré en ses convictions premières[3]. » L'espoir d'arriver à une solution ne doit pas être abandonné; mais il faut reconnaître qu'en l'état actuel de la science linguistique l'on est en présence d'éléments inconnus, sur lesquels la philologie comparée n'a point de prise et qui demeurent irréductibles.

A défaut de la linguistique, irons-nous demander des lumières à l'anthropologie? Depuis une vingtaine d'années, on se préoccupe beaucoup de la forme des squelettes découverts en Étrurie. Tous les crânes sont recueillis, analysés, mesurés avec un soin scrupuleux.

1. Voir le résumé de Deecke, à la fin du 2e volume d'O. Müller, *Die Etrusker*, p. 328-512. Deecke, *Etruskische Forschungen*. Deecke et Pauli, *Etruskische Forschungen und Studien*. Pauli, *Altitalische Studien*.

2. Corssen, *Die Sprache der Etrusker*, 1870-1872.

3. Bréal, *Revue critique*, 1er mai 1882; 11 février 1884.

Malheureusement il est rare que sur un même crâne les anthropologistes aient réussi à se mettre d'accord, ce qui donne à penser que leur science est encore conjecturale. Le fût-elle moins, la difficulté resterait toujours de savoir si le crâne examiné est réellement étrusque. Des races diverses, indigènes et immigrées, vivaient côte à côte sur le sol de l'Italie : il est probable qu'elles se sont si bien croisées qu'avec le temps elles ont sinon perdu, du moins altéré leurs traits caractéristiques.

Au lieu d'étudier les squelettes, il arrive quelquefois que l'on considère les figures sculptées sur les sarcophages des Étrusques ou peintes sur les parois de leurs chambres sépulcrales, et, rapprochant de ces observations certaines épithètes (*pinguis, obesus*) appliquées par les Romains à leurs voisins d'Étrurie [1], on se figure une race de petite taille, trapue, ramassée, à grosse tête, aux traits fortement accentués [2]. Ce sont là de pures imaginations. D'abord tous les corps présentés par les peintures, les bas-reliefs et les statues de l'Étrurie ne sont pas également lourds et trapus. Sur un grand nombre de fresques et de bas-reliefs le type est au contraire fin et élancé [3]. Et puis il ne faut pas trop se fier à l'exactitude de l'art étrusque. Sur les sarcophages en particulier, qui sont presque tous d'un travail commun, les figures sont petites et engoncées, parce que ceux qui les ont sculptées étaient de vulgaires praticiens, sans aucune notion précise de la vérité anatomique ni des proportions justes du corps humain. Si beaucoup de statues étrusques nous montrent ce que nous appellerions volontiers des magots, cela ne prouve donc pas que l'Étrurie ait été peuplée d'une race de magots. Quant aux épithètes romaines de *pingues* et d'*obesi*, elles ne sauraient avoir non plus la valeur d'un argument sérieux. Ce ne sont que des railleries méprisantes, lancées par un vainqueur tout fier de sa forte rusticité, à l'adresse d'un vaincu amolli et dégénéré. Il ne faut pas les prendre à la lettre.

En somme, quoi qu'on imagine, on aboutit toujours à un aveu d'impuissance. La raison en est peut-être qu'il n'y a pas de race étrusque.

1. Virgile, *Georg.*, II, 193. Catulle, 39, 11.
2. *Abhandlungen der Berlin. Akademie*, 1818-1819 (*Histor. Phil. Klasse*), p. 2.
3. *Bulletino*, 1873, p. 201.

On peut se demander si le terme *Étrusques* correspond à une entité ethnographique bien définie et si par hasard ce ne serait pas simplement une expression politique, désignant un peuple mixte, formé du mélange de plusieurs races, au même titre par exemple que les termes de Français, Autrichiens, Anglais, Américains.

§ 3. — LA MIGRATION ÉTRUSQUE.

A quelque race que les Étrusques aient appartenu, une chose paraît certaine, c'est que l'Italie n'est pas leur pays d'origine. Eux-mêmes se considéraient comme des étrangers dans la Péninsule, et leur aveu est d'autant plus significatif qu'en général les peuples anciens recherchaient la gloire de passer pour autochtones. Ils conservaient même le souvenir du temps où leurs ancêtres étaient venus s'établir dans le pays qui depuis a porté leur nom. Autant que l'on peut comprendre leurs calculs qui reposent sur un système de chronologie par siècles de plus de cent ans et inégaux, l'événement se rapporterait environ au milieu du onzième siècle avant notre ère [1].

Par où et de quelle manière les Étrusques sont-ils arrivés en Italie? La question est importante, parce que, suivant qu'on la résout dans un sens ou dans un autre, on explique d'une façon différente le développement de la civilisation et de l'art en Étrurie.

L'opinion la plus généralement acceptée est celle d'une migration maritime qui serait venue aboutir aux côtes de la mer Tyrrhénienne, entre l'embouchure du Tibre et celle de l'Arno. Ses partisans font valoir l'autorité du texte d'Hérodote relatif à l'exode des Lydiens de Tyrrhénos, les témoignages d'un grand nombre d'écrivains latins, témoignages précieux puisqu'ils émanent de gens qui, vivant dans le voisinage de l'Étrurie, étaient à même d'en bien connaître les traditions, enfin la propre affirmation des Étrusques, qui convenaient eux-mêmes de leur provenance asiatique en déclarant dans un décret, dont nous

1. Voir O. Müller, *Die Etrusker*, II, p. 309 et suiv.

parle Tacite [1], qu'ils avaient une parenté de race avec les habitants de Sardes en Asie Mineure. Les traits de cette parenté, on les retrouve, dit-on, dans la civilisation de l'Étrurie telle que nous la font connaître les textes et les monuments. Tout chez les Étrusques est lydien, le costume, les jeux, les instruments de musique, les insignes du pouvoir, les motifs de la décoration (palmettes, rosaces, bêtes féroces ou fantastiques), l'architecture funéraire avec ses façades taillées dans le roc et ses tumulus garnis de tours, la religion enfin qui fait à la divination, c'est-à-dire à une science éminemment asiatique, une si large part et qui semble avoir, comme les religions orientales, l'idée d'un double principe, celui du bien et celui du mal [2]. Est-il possible de ne pas être frappé de tant de coïncidences, et l'hypothèse de l'origine lydienne des Étrusques ne s'impose-t-elle pas à l'esprit? Or de Lydie en Italie il n'y a qu'une route, la mer, et c'est par là qu'a dû se faire la migration. N'est-ce pas d'ailleurs au bord de la mer, dans la région de *Tarquinii*, que sont localisées les plus vieilles légendes de l'Étrurie, celles de Tagès et de Tarchon? C'est là qu'est le berceau de la confédération des douze cités; c'est là qu'est le point de départ de l'expansion étrusque vers le nord et vers le midi : les textes en effet laissent entrevoir une marche conquérante dirigée de la Toscane vers l'Apennin et au delà de l'Apennin jusqu'aux Alpes, et d'autre part au delà du Tibre jusque dans la Campanie [3]. On peut dire que la mer a été le premier domaine des Étrusques débarqués sur les côtes de l'Italie; elle reste toujours pour eux le champ où s'exerce le plus volontiers leur activité; ils sont de redoutables pirates; ils ont une marine puissante dont Carthage ne dédaigne pas de s'assurer l'appoint quand il s'agit de disputer aux Grecs l'empire de la Méditerranée occidentale; ils ont des ports importants, *Populonia, Luni, Graviscæ, Pyrgi*. A tous ces arguments les partisans de l'opinion d'Hérodote ajoutent le témoignage des hiéroglyphes égyptiens. Les inscriptions de Karnak mentionnent en effet de grands mouvements de peuples maritimes dans

1. *Annales*, IV, 55.

2. Voir Des Vergers, *l'Étrurie et les Étrusques*, I, p. 135 et suiv. Milchhœfer, *Anfänge der Kunst in Griechenland*, p. 220. *Annali*, 1884, p. 142.

3. Strabon, V, 1, p. 180. Tite-Live, V, 33. Virgile, *Énéide*, X, 203. Servius, *ad Æneid.*, X, 198. O. Müller, *Etrusker*, I, p. 67, note 6; II, p. 287, notes 33-35.

l'orient de la Méditerranée sous les règnes de Séti Ier, de Ménephtah Ier et de Ramsès III, c'est-à-dire pendant près de deux siècles [1]. De nombreuses flottes d'émigrants parties des côtes de l'Asie Mineure et des îles de l'Archipel se jetèrent sur le Delta du Nil et mirent plusieurs fois en péril l'empire des Pharaons, qui dut livrer sur terre et sur mer de sanglantes batailles et fut définitivement sauvé. Si l'on observe que dans le nombre de ces envahisseurs se trouvaient les *Tourshâ*, dont le nom rappelle celui des Tyrrhéniens, si l'on songe d'autre part que ces perturbations ethnographiques se produisirent vers le quatorzième siècle avant notre ère, c'est-à-dire avant l'époque qui marque, suivant leurs traditions, l'établissement des Étrusques en Toscane, n'est-on pas tenté de voir dans les Tyrrhéniens-Étrusques les derniers débris de cette grande migration maritime qui, après s'être heurtée aux rivages de l'Égypte, aurait pris la direction de l'ouest et fini par échouer sur les côtes de l'Italie [2]?

Tout cela est spécieux, mais la démonstration est-elle décisive? Écartons tout d'abord le témoignage des hiéroglyphes. Il n'est pas sûr que les *Tourshâ* soient identiques aux Tyrrhéniens et, le fussent-ils, il resterait à savoir d'où ils venaient : il y a eu en effet des Tyrrhéniens dans tout le bassin oriental de la Méditerranée, en Thrace, en Thessalie, en Béotie, dans le Péloponnèse, dans les Cyclades, à Imbros, à Lemnos, à Samothrace, en Asie Mineure [3]. De quels Tyrrhéniens s'agit-il ici? J'admets que ce soient des Tyrrhéniens de Lydie. Savons-nous ce qu'ils sont devenus après avoir été repoussés de l'Égypte? Il se peut qu'ils aient fait voile vers l'Italie, mais il se peut aussi qu'ils aient abordé ailleurs [4]. L'une et l'autre hypothèse sont également

1. De Rougé, *Revue archéologique*, 1867, p. 38 et suiv., p. 81 et suiv. Chabas, *Études sur l'antiquité historique*, p. 191 et suiv. Maspéro, *Hist. ancienne des peuples de l'Orient*, p. 250 et suiv. Brugsch, *Geschichte Ægyptens*, p. 577 et suiv.

2. Je ne parle pas de deux inscriptions dites tyrrhéniennes découvertes en 1886 à Lemnos. D'abord il n'est pas démontré qu'elles soient écrites en langue étrusque, malgré certaines analogies d'alphabet et de formes ; ensuite elles semblent être du sixième siècle environ, c'est-à-dire d'une époque très postérieure à la migration légendaire des Tyrrhéniens. (Voir *Bull. de corresp. hellénique*, X, p. 1-6. Sophus Bugge, *Der Ursprung der Etrusker*. C. Pauli, *Eine vorgriech. Inschrift von Lemnos*. Deecke, *Die tyrrhenischen Inschriften von Lemnos*. Apostolidès, *Essai d'interprétation de l'inscription préhellénique de Lemnos*.)

3. Conestabile va même jusqu'à croire que les *Tourshâ* venaient d'Italie quand ils attaquèrent l'Égypte (*Sovra due dischi*, p. 35, note 2).

4. Le mythe de Pélops, fils de Tantale, roi de

soutenables. En somme, abstraction faite des renseignements qu'ils nous fournissent sur l'histoire militaire de plusieurs Pharaons, les hiéroglyphes en question ne nous apprennent qu'une chose, que les légendes grecques du reste nous permettaient déjà d'entrevoir, à savoir qu'entre le seizième et le quatorzième siècle avant notre ère il y a eu dans la mer Égée un grand mouvement ethnographique, un va-et-vient inusité de populations errantes courant la mer et les îles en quête d'une patrie. Sans doute des invasions durent à ce moment bouleverser la Thrace, la presqu'île des Balkans et l'Asie Mineure. Les tribus de l'intérieur furent refoulées vers le littoral, et les tribus du littoral, subissant à leur tour les effets d'une lointaine poussée, n'eurent d'autre issue que la mer et les aventures maritimes. Que l'on rattache si l'on veut au cycle de ces odyssées la migration des Étrusques vers l'Italie, rien ne s'y oppose, à la condition toutefois qu'il soit préalablement bien démontré que cette migration s'est accomplie par mer. Or le fait n'est rien moins que certain, en dépit des arguments qu'on invoque.

Que valent-ils, en effet, ces arguments? L'Étrurie, dit-on, est avant tout un pays de marins. Soit. Mais la Phénicie, mais Venise sont aussi des pays de marins; or c'est de l'intérieur de l'Asie et non de la mer que les Phéniciens sont venus occuper les côtes de la Syrie; c'est de la Vénétie que, chassés par les Barbares, les ancêtres des Vénitiens ont émigré dans les lagunes. Gardons-nous d'ailleurs d'exagérer l'importance maritime des Étrusques. Sans parler ici des pirates tyrrhéniens qui ne sont pas forcément des Étrusques, puisqu'il y avait des Tyrrhéniens en Thrace, en Asie Mineure et dans les îles de l'Archipel, remarquons que le développement de la marine étrusque ne commence qu'au moment où l'Étrurie est menacée par les Grecs déjà maîtres de l'Italie méridionale. Elle a alors des flottes parce que c'est pour elle le seul moyen d'éloigner de ses côtes tout ce monde envahissant d'aventuriers grecs contre lequel l'habile politique des Carthaginois a su la mettre en garde. Sous peine d'être débordée par l'hellénisme,

Lydie, semble indiquer qu'il y a eu une colonisation lydienne dans le Péloponnèse. (Decharme, *Mythol. de la Grèce*, p. 644.)

il faut qu'elle soit en état de l'atteindre là où il est puissant, c'est-à-dire sur mer, et qu'elle puisse prêter aux efforts des escadres carthaginoises l'appui de ses vaisseaux. Jusqu'à cette époque, qui correspond environ au sixième siècle, les Étrusques sont si peu marins qu'ils n'ont qu'un port, *Populonia* [1], et il se trouve que ce port unique a été fondé par des Étrusques venus de l'intérieur, par les habitants de *Volaterræ* [2].

Les plus vieilles légendes de l'Étrurie sont localisées dans la zone maritime de la Toscane méridionale : soit, mais quelles légendes? Celles que nous connaissons, et elles se réduisent à peu de chose. Il devait y avoir bien d'autres traditions qui nous ont échappé. Ces légendes d'ailleurs ne préjugent rien en faveur de l'immigration par mer. Elles peuvent signifier que les Étrusques de la région de *Tarquinii,* ayant été les premiers en contact par le commerce avec les civilisations de l'Orient et de la Grèce, ont été les premiers à s'organiser politiquement [3]. Dira-t-on de notre race qu'elle est issue de l'Ile-de-France, parce que là sont les plus anciennes traditions de la royauté?

Les textes sur lesquels on se fonde pour prouver l'expansion de la race étrusque du sud au nord peuvent très bien s'interpréter dans le sens d'une conquête politique, indépendante du mouvement originel de la migration et postérieure de plusieurs siècles à ce mouvement. Il est naturel que les tribus des environs de *Tarquinii,* une fois organisées, aient cherché à étendre leur cercle d'action et à grouper autour d'elles dans une sorte de fédération tous les éléments de leur race épars entre le Tibre et les Alpes. L'expansion de la puissance de Charlemagne s'est faite en grande partie vers le nord-est, c'est-à-dire en sens inverse du courant de la migration franque. La même chose a pu se passer en Étrurie.

On a raison de dire que la civilisation étrusque présente avec celle de l'Asie de nombreuses analogies. Mais on oublie de remarquer que

1. Strabon, V, 2, 6, p. 223. Pline, III, 5, 50.
2. Servius, *ad Æn.*, X, 172.
3. Je croirais volontiers que les traditions relatives à Tagès et à Tarchon ne sont pas aussi anciennes qu'on le suppose. Peut-être datent-elles de l'époque où les lucumons de *Tarquinii* étaient puissants en Étrurie, c'est-à-dire du sixième siècle environ avant notre ère. On conçoit qu'elles aient pu être imaginées par une vanité intéressée, pour donner à une autorité, fondée sur la richesse et la conquête, la consécration d'une vénérable antiquité et d'une sorte de droit divin.

ces analogies n'ont pas toujours existé [1]. La suite de ce livre montrera qu'au temps de leur arrivée en Italie et pendant quelques siècles les Étrusques n'ont rien eu de commun avec l'Orient. Il n'y a pas la moindre trace d'orientalisme dans leurs plus anciennes nécropoles. On peut presque saisir le moment où il pénètre chez eux, où il fait pour ainsi dire irruption dans leur industrie et leurs mœurs; il ne s'étend guère au delà des limites de la Toscane et n'atteint que par échappées les Étrusques établis au nord de l'Apennin. Ce que l'Étrurie tient de l'Asie, elle le doit au commerce qu'elle a entretenu sur les côtes de la Toscane avec les marchands de Tyr ou de Carthage.

Sur quoi fonder maintenant l'hypothèse de la migration maritime? Sur le fameux décret rappelé par Tacite, où les Étrusques se donnent comme étant de même sang que les Sardiens, *consanguinei?* Mais voyez les circonstances : onze cités d'Asie Mineure se disputent l'honneur d'élever un temple à Tibère vivant et envoient au sénat des ambassadeurs pour faire valoir leurs titres. Dans un pareil concours, qui n'est en somme qu'un concours de flatterie, il s'agit moins d'être sincère que d'avoir cause gagnée. Chacun plaide avec toute l'habileté dont il est capable; chacun se targue d'un passé légendaire brillant, veut avoir rendu le plus de services à Rome, prétend avoir le plus de liens avec l'Italie. Ilium se réclame de Troie, la patrie d'Énée; Smyrne rappelle qu'elle a une origine divine dûment constatée. Quant à Sardes, pour ne pas demeurer en arrière, elle produit le décret des Étrusques. On avouera qu'au point de vue ethnographique un pareil décret a peu d'autorité.

Les autres textes latins ne me paraissent pas plus concluants. D'abord ils sont de l'époque impériale, c'est-à-dire d'un temps où les légendes se confondent et où il ne subsiste plus des antiques traditions qu'un écho affaibli et dénaturé. Les Romains affirment imperturbablement que les Étrusques sont des Lydiens, mais ils affirment avec la même assurance qu'eux-mêmes sont des Troyens, et l'on sait ce que vaut cette assertion. Pour tout ce qui touche l'Étrurie, les Romains

1. Voir la démonstration de M. Helbig (*Annali*, 1884, p. 143 et suiv.).

d'ailleurs sont des témoins suspects. Ils la connaissent mal, bien qu'ils prétendent avoir eu entre les mains les *libri etrusci*. Ils ne nous apprennent presque rien de précis ni sur sa religion, ni sur sa langue, ni sur ses coutumes, ni sur son histoire, ni même sur les rapports qu'ils ont eus avec elle. Quels romans n'ont-ils pas racontés sur les Tarquins et sur Porsenna? N'est-il pas étrange qu'il faille chercher dans un discours de l'empereur Claude aux Lyonnais ce détail curieux et important que Servius Tullius, avant de régner à Rome, habitait l'Étrurie, s'appelait Mastarna et avait eu toutes sortes d'aventures en compagnie d'un seigneur étrusque appelé Céles Vibenna [1]? Évidemment les Romains s'intéressaient fort peu au passé de l'Étrurie. Ils se bornaient à répéter de confiance certaines traditions banales qui couraient en Italie depuis plusieurs siècles et que les Grecs de la Grande-Grèce avaient colportées chez eux sur la foi d'Hérodote, la gloire de Thurium et pour ses compatriotes l'oracle suprême.

D'élimination en élimination nous voilà ramenés au fameux texte d'Hérodote, qui constitue du reste l'argument principal, je devrais dire l'argument unique des partisans du système que nous combattons. Je ne chercherai pas à montrer tout ce que ce texte contient de détails invraisemblables; tout le monde avoue que dans la circonstance l'historien a eu l'imagination naïvement complaisante. Supposons le récit dépouillé de toute cette mise en scène qui tient du roman, et réduit à l'énoncé pur et simple de ces deux faits, l'émigration lydienne et l'installation des émigrés en Italie. Sur le premier fait nous opposerons à Hérodote le témoignage de Xanthos de Sardes, logographe du sixième siècle, dont l'autorité n'est pas à dédaigner puisqu'il est Lydien, qu'il a fait une étude particulière des antiquités de son pays (Λυδιακά), et qu'enfin Hérodote lui-même, nous le savons [2], l'a mis à contribution. Or Xanthos ne parlait pas d'émigration lydienne et faisait demeurer en Asie Mineure les deux fils d'Atys, Lydos et Torrhébos [3]. Pour ce qui est du débarquement en Italie, il

1. Gardthausen, *Mastarna oder Servius Tullius.*

2. Éphore dans Athénée, XII, 11, p. 515.

3. Ce nom est évidemment l'équivalent de Tyrrhénos. (Denys d'Hal., I, 28, *Fragm. hist. gr.*, I, p. 36.) Voir O. Müller, *Etrusker*, I, p. 74-75.

convient de remarquer que le texte d'Hérodote n'est pas aussi explicite qu'on le croit généralement. Il désigne le terme de la migration tyrrhénienne par ces mots ἐς Ὀμβρικούς, le pays des Ombriens. Or le pays des Ombriens c'est l'Italie centrale, aussi bien la partie qui touche à l'Adriatique que celle qui touche à la mer Tyrrhénienne. Si l'on observe maintenant qu'Hellanicos, qui écrivait à peu près au temps d'Hérodote et qui, étant de Lesbos, c'est-à-dire d'une île jadis tyrrhénienne, pouvait connaître tout aussi bien que lui les anciennes traditions de la mer Égée, signale une immigration des Tyrrhéniens à l'embouchure du fleuve *Spinétis*[1], au nord-ouest de l'Adriatique, et la prise de possession par ces Tyrrhéniens du pays ombrien jusqu'au delà de l'Apennin, il est permis de se demander si l'interprétation traditionnelle des mots ἐς Ὀμβρικούς est bien exacte et si Hérodote n'a pas entendu par là le littoral de l'Adriatique. Pour être sûr qu'il s'agit dans Hérodote du littoral de la Toscane, il faudrait avoir démontré que là est bien le point d'arrivée des Étrusques en Italie, et d'autre part, pour être sûr que là est le point d'arrivée des Étrusques, il faudrait avoir démontré qu'il s'agit dans Hérodote du littoral de la Toscane. On tourne ainsi dans un cercle vicieux.

Mais enfin, dira-t-on, Hérodote affirme l'origine lydienne des Étrusques, et s'il l'affirme, c'est qu'il a quelque garant; ce n'est pas sans raison non plus que tant d'écrivains grecs et romains répètent cette affirmation. Je crois en effet que tous rapportent une tradition qui avait cours dans le monde grec. Mais encore faudrait-il savoir si cette tradition était authentique et si par hasard elle n'était pas le résultat d'une confusion. Essayons de voir d'où elle vient, à quelle époque et de quelle manière elle s'est formée[2]. Elle ne peut venir que des Phocéens, puisque ce sont eux qui les premiers parmi les Grecs ont découvert l'Étrurie[3]. Elle n'est pas antérieure au septième siècle, puisque c'est de cette époque que datent les premières incursions des Phocéens dans les mers de l'Occident; il est probable même qu'elle n'est pas antérieure

1. C'est le nom que l'on donnait à l'un des bras du Pô.

2. Je me rallie ici à une conjecture, aussi vraisemblable qu'ingénieuse, de M. Helbig (*Annali*, 1884, p. 149 et suiv.).

3. Hérodote, I, 163.

aux premières tentatives d'établissement des Phocéens en Corse et en Italie, c'est-à-dire au milieu du sixième siècle environ. En tous cas, à la fin de ce siècle elle n'est pas encore très répandue, puisque ni Xanthos de Lydie ni Hellanicos ne la connaissent. Or nous savons aujourd'hui, grâce aux découvertes archéologiques, ce qu'était au sixième siècle la civilisation de l'Étrurie : elle avait un caractère presque exclusivement oriental, qu'elle devait à son commerce avec les Phénico-Carthaginois. Imaginez maintenant des marins phocéens débarquant dans un port étrusque et voyant passer devant eux des hommes et des femmes vêtus et parés suivant les modes asiatiques, avec de longues robes à fleurs, des sandales multicolores, des coiffures pareilles à des bonnets phrygiens, des bijoux où figurent des lions, des animaux fantastiques, des divinités ailées, des palmettes, etc. Tout cela n'est pas nouveau pour eux : ces robes, ces sandales, ces coiffures, ces bijoux, ils les ont déjà rencontrés dans les rues de Phocée, portés par ces populations lydiennes qui vivaient dans le voisinage de leur métropole, avec lesquelles ils avaient été si souvent en affaires et qui, en dépit des progrès de l'hellénisme sur les côtes de l'Asie Mineure et dans le royaume de Crésus, avaient néanmoins conservé les principaux traits de cette civilisation orientale que les Phéniciens de leur côté avaient propagée en Occident. Ils se croient donc au milieu d'Asiatiques, et s'en vont se disant que les Étrusques sont des Lydiens. Cette impression, ils la colportent, car un Grec ne voyage pas sans faire, comme Ulysse, le récit détaillé de tout ce qu'il a vu, et de proche en proche l'opinion se répand dans les ports et dans les agoras de la Grèce que l'Italie centrale est habitée par une colonie de Lydiens. Hérodote, avec sa curiosité toujours en éveil, la recueille au passage, et comme d'autre part il sait qu'il y a eu en Lydie un héros *Tyrrhénos* ou *Torrhébos*, que sur les côtes de l'Asie Mineure ont jadis vécu des populations appelées Τυρσηνοί, qu'enfin le souvenir s'est conservé de migrations tyrrhéniennes vers l'Italie [1], tout cela se combine dans son esprit. Il met un lien entre ces traditions éparses, disparates, et com-

1. Le texte d'Hellanicos nous l'atteste.

pose le récit que nous avons, lequel n'aura pas peu contribué à embrouiller un problème déjà par lui-même assez difficile.

Si nous écartons la théorie lydienne, nous nous trouvons en présence du système de Niebuhr [1] qui suppose une invasion des Étrusques par le nord de l'Italie. Ce système qui jusqu'ici a compté peu de partisans et qui, il faut bien l'avouer, ne reposait que sur des arguments fort incertains, en particulier sur l'analogie prétendue des noms de *Rhœti* et de *Rasenas*, a été repris dans ces dernières années par M. Helbig, qui l'a renouvelé avec toute l'autorité d'une science aussi ingénieuse que solide [2]. Les preuves qu'il met en œuvre sont toutes empruntées à l'archéologie. On sait que des découvertes d'une importance capitale ont depuis une trentaine d'années ouvert sur les origines de la civilisation en Italie des perspectives jusqu'alors inconnues. En Lombardie, les *terramares*, restes d'anciens villages bâtis sur pilotis, dans le Latium les tombes du pays albain, dans le Bolonais enfin et la Toscane les nécropoles dites villanoviennes ou à *pozzo* ont livré les secrets d'un passé fort lointain, d'un passé préhistorique, et révélé un monde nouveau, au milieu duquel, après bien des tâtonnements, on commence à s'orienter. Ce sont toutes ces découvertes qui ont fourni à M. Helbig les éléments de sa démonstration. Nous ne pouvons pas le suivre ici dans le détail de ses patientes et minutieuses analyses : il suffira de rappeler ses conclusions générales. Après avoir montré par une foule d'observations précises, de rapprochements et de catalogues, d'une part, que les terramares et les tombes albaines appartiennent à un seul et même peuple, lequel ne peut être que les Italiotes [3]; d'autre part, que la tombe à *pozzo* représente le plus ancien type de la tombe étrusque, celui qui était en usage au moment de la migration, et par conséquent que les antiquités dites de Villanova sont des antiquités étrusques, il établit une comparaison entre la plus ancienne civilisation italique et la plus ancienne civilisation étrusque. Cette comparaison l'amène à constater qu'en arrivant sur les côtes de la mer Tyrrhénienne les tribus

1. *Röm. Gesch.*, I (2e éd.), p. 109 et suiv. Cf. Schwegler, *Röm. Gesch*, I, p. 253 et suiv.

2. *Sopra la provenienza degli Etruschi.* (*Annali*, 1884, p. 108 et suiv.)

3. Helbig, *Die Italiker in der Poebene.*

italiques et les tribus étrusques avaient à peu près la même civilisation. Les ressemblances qu'il relève sont si frappantes qu'il est impossible d'admettre, avec les partisans de la théorie lydienne, que les Italiotes soient venus par un chemin au cœur de l'Italie et les Étrusques par un autre, et que, partis de contrées très éloignées, ils se soient pour la première fois trouvés face à face dans le bassin du Tibre. Pour expliquer que deux peuples aussi différents de langue et de race présentent dès leur apparition dans l'Italie centrale des éléments communs de civilisation, il faut croire qu'ils les ont apportés ensemble et qu'avant de s'installer dans cette partie de la Péninsule ils se sont déjà rencontrés quelque part et ont vécu côte à côte dans un voisinage peut-être séculaire, traversant les mêmes phases de développement et subissant les mêmes influences. Où a pu se faire la rencontre ? Au nord de l'Apennin évidemment, puisque les Italiotes venaient du nord. Dans la Lombardie? Mais les plus anciennes stations étrusques et italiques dans cette région montrent déjà entre les deux civilisations des similitudes qui impliquent, elles aussi, une rencontre préalable. D'induction en induction on arrive à cette conclusion qu'Étrusques et Italiotes sont entrés en Italie en même temps dans le courant d'une seule et même migration et par la même route. Or il n'y a aucune incertitude sur la voie suivie par les Italiotes; ils sont descendus des Alpes rhétiques : c'est donc par là que sont aussi venus les Étrusques. La première étape des immigrants a été l'Italie du nord. Puis, tandis que les Italiotes se répandaient dans la vallée du Pô ou le long des côtes de l'Adriatique, dans le Picenum, pour passer de là dans l'Ombrie et le Latium, les Étrusques se concentraient dans la vallée du Reno, y fondaient la ville de *Felsina,* remontaient de proche en proche la vallée, franchissaient l'Apennin et finissaient par prendre possession de la Toscane jusqu'au rivage de la mer Tyrrhénienne. Le mouvement d'invasion une fois arrêté, il y avait des Étrusques depuis les Alpes jusqu'au Tibre.

M. Helbig va plus loin encore; il cherche à déterminer à quelle date approximative et par suite de quelles circonstances se produisit cette grande migration italo-étrusque qui fixa pour longtemps les des-

tinées de l'Italie. Il remarque qu'à un moment donné les Sicules, qui jusqu'alors occupaient une grande partie de la Péninsule, se portent vers le midi et passent en Sicile. Pourquoi ce déplacement? Est-ce une simple fantaisie? Non; ils subissent évidemment la poussée d'un flot humain qui de proche en proche déborde vers le sud : c'est le flot de l'invasion italo-étrusque. Or il ressort des textes anciens que le passage des Sicules en Sicile s'accomplit dans les environs du onzième siècle avant notre ère, en tous cas bien avant le huitième siècle, date des premières colonies helléniques dans l'île. C'est donc vers le onzième siècle, ou peu après, qu'il conviendrait de placer l'installation des Étrusques en Italie : cette date est précisément celle que donnent les traditions antiques pour le début de l'ère étrusque. Si l'on considère maintenant que toujours dans les environs du onzième siècle la péninsule des Balkans est profondément bouleversée, que les populations de l'Épire se jettent sur la Thessalie, et que les habitants de la Thessalie se jettent à leur tour sur la Grèce, il est permis de se demander si tant de révolutions ethnographiques presque simultanées ne se rattachent pas à une cause unique et s'il ne s'est pas produit à l'époque dont nous parlons une grande perturbation de peuples au centre de l'Europe, perturbation dont l'effet a été de chasser les Italo-Étrusques vers l'Italie, les Illyriens vers l'Épire, les Épirotes vers la Thessalie, et par contre-coup les Sicules vers la Sicile et les Doriens vers le Péloponnèse.

Si par certains détails le système de M. Helbig peut paraître trop absolu, il n'en est pas moins très vraisemblable dans ses lignes générales. M. Undset, qui a fait de son côté une étude approfondie des récentes découvertes archéologiques, arrive à des conclusions non pas identiques à celles de M. Helbig, mais très-voisines des siennes[1]. Après avoir constaté qu'en Toscane on trouve des antiquités appartenant à la plus ancienne forme de la civilisation dite de Villanova, il compare ces antiquités à celles des terramares du nord de l'Italie et montre qu'elles dérivent directement de celles-ci. Les antiquités des

1. *L'antichissima necropoli tarquiniese.* (*Annali*, 1885, p. 5-104.)

terramares à leur tour se relient à d'autres qui ont été recueillies dans le bassin du Danube et notamment en Hongrie. On retrouve ainsi au cœur de l'Europe les éléments primitifs et comme les antécédents d'une civilisation dont le terme est en Italie. Cette civilisation a donc marché du nord-est au sud-ouest et a dû être entraînée vers la Péninsule par le courant d'une seule et unique migration.

Pour nous qui avons repris à notre tour l'examen détaillé des antiquités récemment découvertes en Toscane, nous ne pouvons que souscrire à l'opinion de MM. Helbig et Undset. Sans vouloir poursuivre une précision qu'il est presque impossible d'atteindre en matière ethnographique, surtout quand il s'agit d'événements aussi lointains, nous croyons que la migration des Étrusques en Italie s'est accomplie par le nord. Nous n'avons pas, il est vrai, pour nous les textes antiques : tout au plus pourrions-nous produire le témoignage d'Hellanicos disant que la première étape des Pélasges-Tyrrhéniens descendus de l'Apennin a été la ville de Cortone : encore Hellanicos indique-t-il un débarquement préalable à l'embouchure du Pô, c'est-à-dire une immigration maritime. Mais qu'importent ici les textes antiques? Ce qu'ils nous font connaître c'est l'opinion des anciens à telle ou telle époque. Or la question est de savoir si cette opinion était conforme à la réalité des faits. Pour qu'elle le fût en toute certitude, il faudrait qu'elle eût d'autres garants que des traditions populaires, et elle n'en a pas. Les traditions populaires conservent quelquefois la vérité, mais le plus souvent elles la faussent. Il est rare qu'elles ne soient pas ou amplifiées par des vanités locales, ou chargées de légendes parasites, ou dénaturées soit par le simple effet de la transmission orale, soit par le travail séculaire des imaginations. Je doute que les Grecs contemporains d'Hérodote ou les Romains de l'Empire aient jamais eu des notions justes sur les grands mouvements de peuples dont le monde méditerranéen avait été le théâtre plusieurs siècles auparavant. Faudra-t-il s'en étonner, quand nous autres modernes, qui disposons de tant de ressources scientifiques, qui avons reçu des générations d'autrefois non pas seulement des traditions orales, mais des documents écrits, nous en sommes encore à nous demander d'où venaient les Nor-

mands[1] et à discuter sur les origines d'une migration qui s'est accomplie non pas dans les ténèbres d'un passé préhistorique, mais dans la pleine lumière de l'histoire?

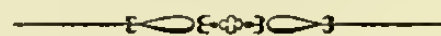
Du moment que l'on admet l'hypothèse de l'invasion par le nord, on est autorisé à considérer les Étrusques comme des barbares. Au onzième siècle il n'y a de civilisation vraiment digne de ce nom qu'en Orient et en Égypte. Les populations que l'Europe centrale lançait alors sur l'Italie devaient ressembler à celles que l'empire romain, quatorze ou quinze siècles plus tard, vit de toutes parts déboucher sur ses frontières. Qu'à ce moment ces hordes envahissantes n'aient pas eu de constitution politique bien définie, on n'aura pas de peine à le croire. Le système fédératif des douze cités, que l'antiquité nous dit être contemporain de l'installation des tribus étrusques en Italie, dut certainement s'établir à une époque plus récente, quand le flot de l'immigration se fut arrêté, et qu'au lieu de s'avancer avec l'élan irrésistible d'une grande masse humaine en mouvement, les Étrusques, éparpillés au milieu d'anciennes populations refoulées ou conquises, exposés à leur tour au péril d'invasions postérieures ou de retours offensifs, furent réduits à la défensive et sentirent le besoin de se grouper en vue de la résistance. Et si le système fédératif prit naissance dans l'Italie centrale, au sud de la Toscane, c'est que l'Italie centrale fut de toutes les contrées occupées par les tribus étrusques celle qui reçut le plus tôt les influences civilisatrices de l'étranger et qui se trouva le plus menacée par les progrès de la puissance naissante de Rome.

L'histoire ne commence pour l'Étrurie qu'au moment où elle entre en relations avec Rome. Elle fournit plusieurs rois à la cité nouvelle. Les Tarquins sont des lucumons de *Tarquinii* et Servius Tullius est un seigneur étrusque. Après l'expulsion des rois, l'Étrurie prend fait et cause pour eux et entre en lutte avec Rome dans la personne de Porsenna, roi de Clusium, personnage étrange, dont la figure a été sans doute dénaturée par la vanité romaine. La bataille du lac Ré-

1. Voir l'article de M. Joret dans la *Revue critique* du 13 février 1888, p. 128.

gille (496 av. J.-C.) sauve les Romains de la tutelle étrusque. A partir de ce moment, il semble que la décadence politique commence pour l'Étrurie. Partout les Étrusques sont débordés. La confédération campanienne, pressée entre les Grecs et les Samnites, s'affaiblit de jour en jour ; en 479 elle perd sa flotte devant Cumes, dans un combat contre l'escadre d'Hiéron de Syracuse ; elle disparaît en 423, quand sa capitale, Capoue, tombe aux mains des Samnites. La confédération circumpadane subsiste un peu plus longtemps, mais elle disparaît à son tour dans la grande invasion des Gaulois en 390. A peu près à la même époque, la confédération toscane perd successivement ses places les plus importantes, *Veïi, Falerii, Vulsinii, Sutrium, Nepe.* Elle recule devant les forces romaines. En vain elle essaie de sauver son indépendance en s'alliant aux Samnites et aux Gaulois. Elle succombe près du lac Vadimon, à la fin du quatrième siècle, et sa dernière espérance lui échappe avec la défaite des Gaulois à *Sentinum* (293 av. J.-C.). Dès lors elle entre dans l'orbite de la puissance romaine. Il y a encore des Étrusques répandus en Italie ; il y a encore une civilisation étrusque, mais on peut dire que l'Étrurie, en tant qu'expression politique, n'existe plus.

BIBLIOGRAPHIE. — Lanzi, *Saggio di lingua etrusca*, 2e éd., 1824. — Grotefend, *Zur Geographie und Geschichte von Alt Italien*, 1840-1842. — Betham, *Etruria Celtica*, 1842. — Lepsius, *Ueber die tyrrhenischen Pelasger in Etrurien*, 1842. — Steub, *Ueber die Urbewohner Rhätiens und ihren Zusammenhang mit den Etruskern*, 1844. — Giovanelli, *Dei Rezii, dell' origine die popoli d'Italia*, 1844 ; *Le antichità Rezio-etrusche scoperte a Matrai*, 1845. — Koch, *Die Alpen-Etrusker*, 1853. — Stickel, *Das etruskische als semitische Sprache erwiesen*, 1858. — Volkmuth, *Die Pelasger als Semiten*, 1860. — Diefenbach, *Origines Europeæ*, 1861. — Ellis, *The asiatic affinities of the old Italians*, 1870. — Taylor, *Etruscan researches*, 1874. — Vannucci, *Storia dell'Italia antica*, 1873-1876. — Mommsen, *Histoire romaine*, tome I. — D'Arbois de Jubainville, *Les premiers habitants de l'Europe*, 1877. — Cuno, *Vorgeschichte, Roms*, 1878. — Oberziner, *I Reti in relazione cogli antichi abitatori d'Italia*, 1879. — Czœring, *Die alten Völker Oberitaliens*, 1885. — John Campbell, *Etruria capta* (*Proceedings of the Canadian Instit.*, IIIe sér., vol. III, fasc. 4, p. 144-266).



CHAPITRE II.

LES PLUS ANCIENNES SÉPULTURES ÉTRUSQUES.

Les régions jadis habitées par les Étrusques n'ont pas perdu la trace des nombreuses générations qui y ont successivement séjourné et dont la vie obscure échappe à l'histoire. Des milliers de tombes y conservent le dépôt du passé. On y recueille non pas seulement des restes humains, mais aussi une multitude d'objets ensevelis avec eux, suivant un pieux usage qui était familier à tous les peuples de l'antiquité. Avec ces objets, que la terre a plus ou moins bien protégés, il est possible de reconstituer, du moins dans ses grandes lignes, le tableau de la civilisation étrusque.

Mais si l'on veut suivre à travers les âges la marche et les progrès de cette civilisation, il est nécessaire de procéder par ordre, de classer à leur date tous ces précieux débris, de distinguer nettement les plus anciens des plus récents, de faire, en un mot, la chronologie des tombes. C'est une chose à laquelle malheureusement on n'a pas toujours songé. Jusque vers 1830, les nécropoles étrusques ont été livrées à la curiosité plus ou moins intelligente des amateurs mondains, avides d'enrichir leurs collections, et au vandalisme des paysans. L'archéologie a ainsi perdu tout un trésor de faits curieux et d'observations précises que des recherches sérieuses et désintéressées auraient seules pu lui assurer. Les fouilles méthodiques n'ont guère commencé que depuis une trentaine d'années. L'influence toujours croissante de l'Institut archéologique de Rome, l'activité infatigable de ses secrétaires MM. Brunn et Helbig, toujours prêts à se porter aux points où de nouvelles découvertes étaient signalées, le zèle de quelques archéologues provinciaux, les efforts enfin du gouvernement italien secondé

par des municipalités plus éclairées, tout cela a réussi en partie à réparer le mal causé à la science par deux siècles de fouilles dévastatrices et l'on peut dès à présent enregistrer un certain nombre de résultats positifs.

§ 1. — LES TOMBES A *POZZO*.

Parmi toutes les sépultures que le sol de l'Étrurie nous a conservées, les plus anciennes sont celles du type généralement connu sous le nom de *tombes à puits,* ou, pour prendre le terme italien aujourd'hui adopté dans la science, de tombes à *pozzo*. On les appelle aussi quelquefois *villanoviennes,* parce que c'est à Villanova dans le Bolonais qu'on a pour la première fois signalé et méthodiquement exploré ce genre de sépultures. La priorité chronologique de ces tombes a été surabondamment démontrée par une multitude de faits, d'inductions, de comparaisons, d'observations topographiques, que nous ne reproduirons pas ici pour ne pas nous perdre dans une infinité de détails particuliers [1]. Qu'il nous suffise de remarquer qu'aujourd'hui tous les archéologues autorisés, et qui ont eu l'occasion d'étudier les antiquités italiques sur le terrain, s'accordent à placer en première ligne de date les tombes à *pozzo*.

La tombe à *pozzo* consiste en une sorte de puits cylindrique ou conique, ou parfois même rectangulaire [2], creusé dans la roche calcaire qui constitue presque partout en Étrurie le fond du sol. Le diamètre moyen est de 1^{m},50 et la profondeur varie entre 1^{m},25 et 2^{m},50. Au fond de ce puits s'en ouvre un autre, concentrique au premier, mais d'un diamètre beaucoup plus réduit (de 0^{m},30 à 0^{m},60) et d'une profondeur moindre (de 0^{m},50 à 0^{m},80). C'est ce petit puits qui est

1. Voir *Annali*, 1884, p. 111; 1885, p. 6 et suiv. *Notizie*, 1881, p. 342 et suiv.; 1882, p. 136 et suiv.

2. C'est à Vulci que se rencontrent surtout les puits rectangulaires (*Bulletino*, 1881, p. 243-246; 1883, p. 168). A Cornéto, ils sont presque toujours cylindriques ou coniques. Voir quelques types de *pozzo* un peu différents à Vétulonia (*Notizie*, 1882, pl. VII, fig. 4, 5, 6, 7). Un entre autres est à deux étages séparés par une dalle horizontale (*Ibid.*, p. 399).

la tombe véritable (fig. 1). Il est ménagé avec plus ou moins de soin. Tantôt c'est un simple trou fermé à son orifice par une dalle quadrangulaire de tuf ou par une plaque de pierre arrondie et un peu bombée qui a l'apparence d'un pain rond ou d'une galette. Tantôt le trou, préalablement élargi, a reçu un cylindre de pierre creux à l'intérieur et surmonté d'un couvercle en forme de calotte, de coupole ou de cône tronqué. Tantôt cette boîte de pierre, au lieu d'être cylindrique, est quadrangulaire. Quelquefois la cavité contient un grand pot de terre cuite rougeâtre, du type que les anciens désignaient sous le nom de *dolium* et que les Italiens appellent *ziro*, d'où le nom de tombes à *ziro* fréquemment usité dans les procès-verbaux de fouilles et que nous rencontrerons plus d'une fois par la suite[1]. Quelquefois aussi, notamment dans le Bolonais, aux environs de Chiusi, et à Bisenzio, la terre n'étant pas assez compacte, les parois du petit puits sont garnies d'éclats de pierre ou de galets, qui forment un revêtement solide et continu, destiné à prévenir les éboulements[2].

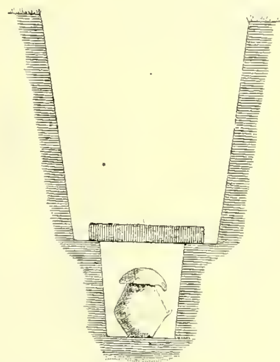


Fig. 1. — Coupe d'une tombe à *pozzo*, d'après Helbig, *Annali*, 1884, p. 111.

La diversité de ces types n'implique pas des dates très différentes[3]. On les rencontre les uns à côté des autres, confondus dans les mêmes nécropoles. Outre que la fermeté du terrain n'était pas égale sur tous les points, il est naturel de penser que les sépultures étaient plus ou moins soignées suivant la condition même des défunts. On a, du reste, remarqué que celles dont la construction était le plus parfaite, les tombes avec boîte cylindrique ou quadrangulaire,

1. La tombe à *ziro* est la même chose que la tombe dite à *grand'pozzo*. Le *dolium* est une outre à large panse dont la hauteur varie entre 60 centimètres et 2 mètres. Il est ordinairement muni de bossettes destinées à soutenir la corde par laquelle on le descendait dans le trou du puits.

2. *Annali*, 1875, p. 235, note 2. *Bulletino*, 1875, p. 233-235; 1879, p. 233, 236. *Notizie*, 1886, p. 149 et suiv., pl. II, fig. 4.

3. Le puits avec *dolium* (tombe à *ziro*) semble être cependant un peu plus récent que le *pozzo* simple. Mais cela dépend des localités. A Cornéto, les deux types sont presque contemporains ; à Chiusi, le *ziro* succède au *pozzo* et correspond à une période de civilisation beaucoup plus avancée (*Bulletino*, 1875, p. 217. *Notizie*, 1884, p. 383).

contenaient toujours un riche mobilier funéraire et que les tombes plus élémentaires étaient généralement pauvres.

Un fait mérite d'être signalé, c'est que les puits, du moins à Cornéto[1], n'étaient pas isolés les uns des autres. Les trous au fond desquels on les pratiquait communiquaient entre eux par des espèces de petits couloirs. C'est une preuve que les tombes n'étaient pas creusées les unes après les autres au fur et à mesure que les décès se produisaient, mais que l'on en préparait à l'avance toute une série, en les disposant régulièrement, de façon à ne point perdre de place, et aussi



Fig. 2 et 3. — Urnes cinéraires de Cornéto (*Notizie*, 1881, pl. V, 15, 16).

pour ne pas risquer de tomber sur une sépulture déjà occupée, ce qui aurait pu arriver, faute de points de repère, ces tombes n'ayant pas de marque extérieure à la surface du sol[2].

Nous avons dit que les petits puits constituent, à proprement parler, la tombe. C'est là en effet que sont déposés les restes humains, comme dans une cachette, protégés à la fois contre les infiltrations des eaux et contre les profanations des vivants. Ils sont toujours brûlés et enfermés dans une urne (fig. 2 et 3). Cette urne est le plus souvent d'un type très particulier, à peu près uniforme; sa hauteur moyenne est de $0^{m},50$. Les plus grandes remplissent presque toute la cavité du puits et touchent

1. On n'a pas jusqu'ici d'exemple de cette particularité ailleurs qu'à Cornéto.

2. A Vétulonia cependant, on retrouve des pierres au-dessus des *pozzi*. Mais l'usage paraît avoir été tout local. On n'a rien constaté de pareil à Cornéto.

parfois les parois ; les plus petites laissent autour d'elles une zone vide qui reçoit souvent, outre un reste de cendres, divers objets d'argile ou de métal.

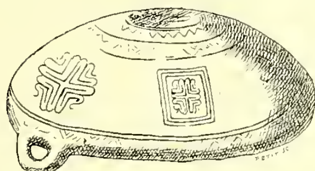


Fig. 4. — Écuelle-couvercle (*Notizie*, 1885, pl. IX, 1), au 1/6.

Le vase repose sur un fond plat et très étroit, puis il s'élargit à la façon d'une écuelle, jusqu'au tiers environ de sa hauteur. Là il se rétrécit de nouveau et graduellement jusqu'au col, où il s'élargit encore pour former l'embouchure[1]. L'anse, sorte de cordon d'argile tantôt

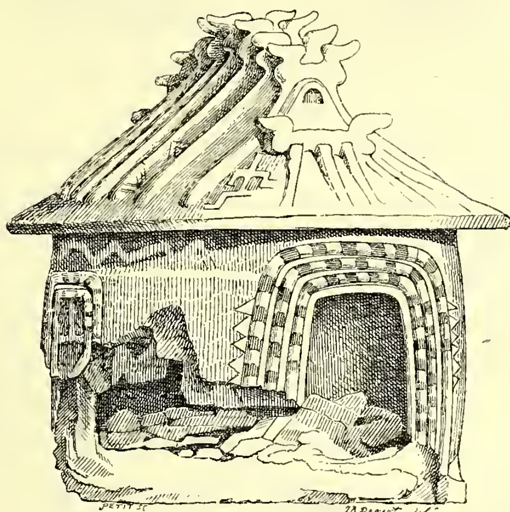


Fig. 5. — Urne-cabane de Cornéto (*Notizie*, 1882, pl. XIII, 14). Hauteur, 0m,44.

uni, tantôt strié pour simuler une torsade, est ajustée à l'endroit où la panse est le plus large. Elle est ordinairement unique, ou, si par hasard il y en avait deux à l'origine, l'une d'elles a toujours été cassée au moment de l'enterrement. La matière du vase est une argile d'un grain peu serré, en général assez mal cuite, et dont la couleur varie du rouge-brun au marron, au gris et au noir. L'ornementation est purement géométrique. Elle est répartie sur la surface du pot en deux zones distinctes, qui courent l'une près du col et l'autre au milieu de la panse.

1. Les formes sont plus ou moins allongées. A Chiusi et Bisenzio, l'urne est souvent un pot sans anses, de forme ovoïdale.

Chacune de ces zones se compose de filets horizontaux séparant des rangées de méandres, de chevrons, de damiers, d'étoiles ou de points. Tous ces dessins ont été tracés à la pointe sèche sur la pâte de l'argile encore fraîche.

L'ossuaire est surmonté d'un couvercle qui est ordinairement une

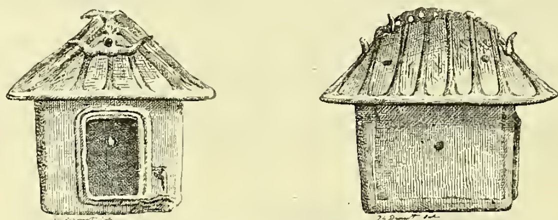


Fig. 6. — Urne-cabane de Cornéto (*Notizie*, 1881, pl. V, 12, 13). Hauteur, 0m,38.

coupe sans pied ou plutôt une sorte d'écuelle retournée (fig. 4). Cette écuelle, faite à la main, comme l'ossuaire lui-même, est décorée suivant le même système géométrique et n'a qu'une petite anse. Au lieu de l'ossuaire traditionnel, plusieurs tombes à *pozzo* ont des urnes cinéraires en forme de cabanes[1], reproductions en raccourci de la hutte qui servait d'habitation aux populations primitives de l'Italie (fig. 5 et 6). Ces urnes, circulaires, elliptiques ou rectangulaires, présentent une ornementation en relief rappelant les détails d'une charpente plus ou moins rudimentaire. Elles ont une porte quelquefois fermée par une petite plaque en terre cuite ajustée au moyen de fils métalliques : on en voit même qui ont un semblant de loquet[2]. Une ou deux petites ouvertures simulent les fenêtres ou plutôt les lucarnes de la hutte (fig. 5).

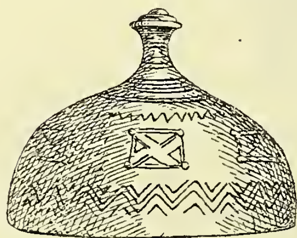


Fig. 7. — Couvercle-casque (*Notizie*, 1881, pl. V, 18). Hauteur, 0m,20.

D'autre part, dans certains *pozzi* de Cornéto, l'ossuaire a pour

1. Surtout à Vétulonia (*Notizie*, 1885, p. 107-109, p. 412; 1887, p. 515 et suiv. *Mittheilungen, Röm. Abth.* 1886, p. 129) et à Cornéto (*Notizie*, 1881, p. 354, 355; 1882, p. 171-173). On en a signalé quelques autres à Tolfa, près d'Allumiere (*Notizie*, 1881, p. 247) et à Bisenzio, au bord du lac de Bolséna (*Notizie*, 1886, p. 180). Le type de l'urne-cabane paraît avoir été très répandu dans le Latium : la nécropole d'Albe en a fourni de nombreux exemples.

2. A Vétulonia par exemple. (*Notizie*, 1887, p. 515-516.)

couvercle, au lieu de l'écuelle retournée, soit un casque de bronze en forme de calotte conique avec une tige au sommet ou un cimier, soit un objet de même forme, mais en terre cuite (fig. 7) [1].

Le mobilier funéraire se compose de céramiques communes, de bronzes, de morceaux d'ambre, de verroteries, parfois de quelque bijou en métal précieux, le tout enfermé dans l'ossuaire avec les cendres ou disposé à côté de lui dans le *pozzo*.

§ 2. — LES TOMBES A *POZZO* SONT-ELLES ÉTRUSQUES?

Avant d'aller plus loin et de considérer dans le détail le contenu des tombes à *pozzo*, nous devons montrer que ces tombes sont bien étrusques : c'est un point sur lequel tout le monde n'est pas d'accord.

On remarquera tout d'abord que ce type de sépulture se rencontre précisément dans les régions de l'Italie où nous savons que les Étrusques ont vécu pendant des siècles. On le trouve en effet au nord de l'Apennin, à Este, à Villanova, mais surtout à Bologne, c'est-à-dire dans un pays où les Étrusques ont eu de nombreux établissements, et sur l'emplacement d'une ville (*Felsina*) qu'ils ont fondée et qui a été la capitale de leur confédération dans ces parages [2]. On le trouve d'autre part au sud de l'Apennin, dans le pays que l'on peut considérer comme la vraie patrie des Étrusques, en Toscane. Et là les tombes à *pozzo* ne sont pas un accident isolé : on peut dire qu'il y en a à peu près partout. Des ossuaires et plusieurs objets de style villanovien ont été signalés à Arezzo, à Cervétri, à Cortone, à Grosseto, à Cosa, à Orviéto, à Pérouse, à Sienne, à Viterbe, à Vulci [3]. Les renseignements précis manquent sur les fouilles qui ont donné ces objets, mais il est certain qu'ils proviennent de ces diverses loca-

1. *Notizie*, 1881, p. 349, pl. V, 18; 1882, p. 148, 150, 178, 180.

2. Il suffit de rappeler d'un mot les belles découvertes faites depuis 1853 par MM. Gozzadini et Zannoni à Villanova, à la Certosa de Bologne et sur plusieurs points de l'antique nécropole de *Felsina*. Voir Gozzadini, *Di un sepolcreto etrusco scoperto presso Bologna. — Intorno ad altre... tombe del sepolcreto etrusco. — La Nécropole de Villanova. — Intorno agli scavi... Arnoaldi Veli.* — Zannoni, *Gli Scavi della Certosa.* — La nécropole d'Este a été décrite dans les *Notizie*, 1882, p. 5 et suiv.

3. Toutes les indications ont été recueillies avec soin par M. Undset. (*Annali*, 1885, p. 32-47.)

lités et l'on est fondé à croire qu'il y avait là des *pozzi*. Ailleurs, à Bisenzio[1], Chiusi[2], Cornéto[3], Livourne[4], Sartéano[5], Tolfa d'Allumiere[6], Vétulonia[7], Volterra[8], ce genre de sépulture a été constaté par des fouilles méthodiques, dont plusieurs, celles de Cornéto et de Vétulonia entre autres, ont eu dans le monde archéologique un grand retentissement. Quand toute la Toscane aura été explorée avec soin par des personnes préoccupées avant tout des intérêts de la science et capables de rédiger les procès-verbaux de leurs découvertes, on verra que l'usage de la sépulture à puits a été universel dans cette partie de l'Italie à un moment donné. Mais dès à présent on peut observer, et c'est là un fait capital, qu'il y a des *pozzi* dans le voisinage de presque tous les grands centres de population étrusque historiquement connus et que l'emplacement des nécropoles de ce genre les plus considérables correspond à l'emplacement des cités étrusques les plus importantes, *Clusium, Felsina, Tarquinii, Vetulonia*. Il y a là une coïncidence frappante, laquelle est en faveur de l'origine étrusque des tombes à *pozzo*.

Mais, dira-t-on, les *pozzi* ne peuvent pas appartenir aux Étrusques, par la raison que ce sont des sépultures à incinération et que les sépultures véritablement étrusques, celles dont on vérifie l'origine au moyen des inscriptions, sont toutes à inhumation; on y retrouve les squelettes entiers couchés sur des lits funéraires[9]. Est-il possible d'admettre que les Étrusques aient brusquement changé de rites funéraires et substitué du jour au lendemain l'inhumation à la crémation? Si donc dans les nécropoles de l'Italie centrale l'incinération fait place à l'inhumation, il faut supposer qu'une race d'hommes nouvelle, une race qui ne brûlait pas ses morts, s'est jetée sur la Péninsule, a vaincu les anciens occupants, les a anéantis, ou tout au moins a si bien réussi

1. *Notizie*, 1886, p. 143 et suiv., 177 et suiv.

2. Bertrand, *Revue archéologique*, XVII, 1874, p. 209 et suiv., pl. VI et VII.

3. Ghirardini, *Notizie*, 1881, p. 342 et suiv.; 1882, p. 136 et suiv.

4. Chierici, *Bulletino di paleoetnologia*, IX, p. 22 et suiv.

5. *Notizie*, 1879, p. 329. *Bulletino*, 1875, p. 233; 1879, p. 233.

6. Klitsche de la Grange, *Intorno ad alcuni sepolcreti... nei monti delle Allumiere*, et *Notizie*, 1881, p. 245; 1883, p. 46, 165; 1884, p. 101, 152.

7. *Notizie*, 1885, p. 98 et suiv.; p. 398 et suiv.; 1886, p. 143; 1887, p. 471.

8. *Annali*, 1885, p. 39.

9. A. Bertrand, *Revue archéologique*, 1874, p. 155 et suiv., p. 253, 320. Brizio, *Monumenti archeologici della provincia di Bologna*, p. 29.

à leur imposer ses lois qu'ils ont abandonné jusqu'à leur mode traditionnel de sépulture. Quel que soit le nom qu'il faille donner à ces anciens occupants, ce sont eux qui ont creusé les *pozzi*, et non point les Étrusques.

Je ne crois pas qu'il faille s'arrêter à cette objection. Il n'est pas le moins du monde prouvé que les Étrusques aient toujours pratiqué l'inhumation à l'exclusion de l'incinération. Dans un grand nombre de tombes qui ne sont pas des *pozzi*, et dont l'origine étrusque n'est pas contestable, on recueille des cend reset des ossements calcinés. Le fait a été observé sur toute l'étendue de la Toscane et dans des nécropoles d'époques très différentes. Les Étrusques connaissaient si bien la pratique de l'incinération qu'ils avaient une industrie spéciale, celle des vases cinéraires : il y en a de toutes les formes et de toutes les dimensions, en bronze, en terre cuite, en pierre, depuis le récipient à tête humaine dit canope jusqu'à la boîte rectangulaire en forme de petit sarcophage (fig. 8). Les types sont si nombreux et si variés qu'ils répondent évidemment à un usage courant. En réalité, les Étrusques n'avaient pas un mode unique de sépulture[1]. Tantôt ils brûlaient les corps, tantôt ils ne les brûlaient pas. Le procédé variait suivant les localités, suivant les époques, peut-être suivant certaines traditions de famille. A *Vulci* on n'ensevelissait pas de la même manière qu'à *Clusium*, ni à *Clusium* de la même manière qu'à *Tarquinii* ou à *Volaterræ*. Dans une même ville l'usage n'était pas constant : on le voit quand on considère dans leur suite chronologique les diverses nécropoles d'une même cité, de *Tarquinii* par exemple ou de *Clusium*. Bien plus, dans une même famille l'incinération et l'inhumation étaient quelquefois usitées simultanément. C'est ainsi que, dans un grand nombre de caveaux funéraires, on retrouve ensevelis les uns à côté des autres des restes dont les uns n'ont pas été brûlés, dont les autres au contraire ont été réduits en cendres[2]. Nous autres modernes, qui voyons autour de nous les rites de la sépulture demeurer invariables, nous avons peine à comprendre qu'un

1. Cela tient peut-être à ce que, dans le cours des siècles, ils ont été en contact avec des populations de races diverses qui n'avaient pas les mêmes modes de sépulture. La suite de ce travail montrera avec quelle facilité le génie étrusque s'est successivement plié à toutes les civilisations qui l'ont touché.

2. Je pourrais multiplier les exemples. Voir

peuple ait pu indifféremment brûler ou ne pas brûler ses morts. Mais il ne faut pas oublier que chez nous ces rites dépendent de certaines croyances religieuses parfaitement définies, qu'une tradition séculaire



Fig. 8. — Urne cinéraire du Musée de Volterra.

a consacrées, et dont l'effet s'impose même à ceux qui ne les partagent pas. Il n'en était pas de même dans l'antiquité. Il y avait bien ce qu'on

entre autres *Bulletino*, 1874, p. 206; 1880, p. 14; 1885, p. 217. *Notizie*, 1884, p. 384, 389; 1885, p. 421, 502; 1887, p. 91, 167. *Mittheilungen* (Rome), I, p. 224. La simultanéité des deux rites funéraires en Étrurie a été surabondamment démontrée par M. Milani (*Museo italiano d'antichità classica*, vol. I, livraison 3, p. 289-291).

pourrait appeler une religion des morts, mais cette religion pouvait aussi bien se concilier avec l'incinération qu'avec l'inhumation. Les Thraces, au dire d'Hérodote, pratiquaient les deux systèmes[1]. Les premières populations de la Grèce enterraient les morts sans les brûler; à l'époque homérique on les brûlait[2]. Dans le cimetière du Céramique, à Athènes, des tombes très anciennes et qui, à en juger par les objets qu'elles contenaient, appartenaient toutes à une même période de civilisation, présentaient des restes humains tantôt inhumés, tantôt incinérés[3]. Dans toutes les nécropoles grecques on observe la même diversité[4]. On l'observe aussi chez les Latins. Les plus anciennes nécropoles du Latium, celles d'Albe, sont à incinération[5]. Plus tard, comme le prouvent des tombes découvertes à Rome, le rit ordinaire paraît être l'inhumation[6]. A l'époque historique, chez les Romains, chacun est libre de choisir entre l'inhumation ou la crémation[7]. Ainsi l'antiquité grecque et latine n'a cessé d'aller d'un genre de sépulture à l'autre, ce qui revient à dire que les deux genres ont toujours plus ou moins coexisté. Dès lors pourquoi trouver étrange qu'en Étrurie à des tombes à incinération succèdent des tombes à inhumation? A quoi bon faire intervenir l'hypothèse d'une conquête de l'Italie centrale par des populations nouvelles soi-disant attachées à d'autres coutumes funéraires?

Cette hypothèse, d'ailleurs, est en contradiction avec les faits. Qui dit conquête dit substitution violente d'une race à une autre, surtout quand il s'agit de tribus encore barbares. Si donc il était vrai qu'une invasion eût à un moment donné changé la face de l'Étrurie et mis à la place d'un peuple qui brûlait ses morts un peuple qui ne les brûlait pas, nous devrions constater d'abord la brusque disparition des *pozzi* dans chaque nécropole, ensuite la disparition simultanée des *pozzi* sur toute l'étendue de l'Étrurie, enfin l'avènement subit d'une civilisation nouvelle, distincte de celle des *pozzi*. Or c'est précisément le contraire que nous constatons.

1. Hérodote, V, 8.
2. Helbig, *Das homerische Epos*, p. 39-43.
3. Rayet-Collignon, *Céramique grecque*, p. 23.
4. Pottier et Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 73.
5. Sur la nécropole d'Albe, voir les rapports de M. S. de Rossi, *Annali*, 1867, p. 36-40; 1871, p. 240 et suiv.; *Giornale Arcadico*, nouv. sér., vol. LVIII, p. 26-30.
6. *Annali*, 1884, p. 125.
7. Cicéron, *de Legibus*, II, 24. Marquardt, *Privatleben*, I, p. 363, 370.

Dans aucune nécropole on ne voit les tombes à puits disparaître tout d'un coup. Ni à Vulci, ni à Chiusi, ni à Vétulonia, ni à Bisenzio, ni à Cornéto le passage de l'incinération à l'inhumation ne se fait par une révolution soudaine; il s'opère lentement, par une transition insensible, dont les causes nous échappent, mais qui en tous cas est incompatible avec l'idée d'un bouleversement ethnographique. Transportons-nous par exemple à Cornéto, où, grâce aux fouilles récentes, les choses sont plus nettes que partout ailleurs [1]. Voici d'abord les *pozzi* occupant toute la partie ancienne de la nécropole, celle qui est le plus voisine des murs de la ville. Un peu plus loin les *pozzi* deviennent plus riches, marquant ainsi les progrès d'une civilisation qui se développe. Tout à coup apparaît une fosse avec les restes d'un cadavre inhumé, mais aussitôt la série des *pozzi* recommence. En avançant encore, on tombe sur une seconde fosse, puis encore sur des *pozzi*, puis sur une troisième fosse, puis toujours sur des *pozzi*. Enfin, tout compte fait, il se trouve que dans cette nécropole, qui présente plus de deux cents tombes à puits, on relève l'existence d'une dizaine de fosses à inhumation. Si ce sont là les sépultures d'une population conquérante, on peut s'étonner que cette population conquérante ait eu si peu de morts à ensevelir, et que dans un cimetière aussi étendu elle ne soit représentée que par dix squelettes, dont plusieurs squelettes d'enfants. On pourrait dire, il est vrai, que ces dix tombes se trouvent là par hasard, qu'elles sont d'une époque très postérieure, qu'elles sont égarées sur l'emplacement d'une ancienne nécropole abandonnée et oubliée, comme on voit par exemple des tombes mérovingiennes greffées sur un vieux cimetière romain. Mais l'examen du terrain suffit à écarter cette objection. Ces fosses sont bien contemporaines des *pozzi*. Elles sont disséminées au milieu d'eux, de telle façon qu'il est visible qu'on leur a ménagé dans la nécropole une place régulière, qu'elles y ont été creusées à leur tour et non pas après coup. Elles sont juxtaposées aux autres, et ne leur sont jamais superposées; jamais elles n'empiètent sur elles, ce qui serait infailliblement arrivé si elles

1. *Annali*, 1884, p. 113 et suiv.; 1885, p. 9 et suiv. *Notizie*, 1881, p. 363 et suiv.; 1882, p. 191.

avaient été placées là à une époque plus récente et par le fait d'une sorte d'usurpation inconsciente. Elles marquent donc le commencement d'une période où l'inhumation tend à se substituer à l'incinération. Peu à peu, en effet, ce type de tombes se multiplie, tandis que les *pozzi* deviennent plus rares. Il vient un moment où l'inhumation prédomine. Les progrès de la nouvelle coutume se traduisent par des modifications dans la construction de la fosse. Celle-ci s'agrandit, prend les proportions d'un souterrain en couloir, et finit par se transformer en une ou plusieurs chambres sépulcrales. On a alors ce qu'on appelle la tombe à *camera*, que nous voyons usitée au sixième et au cinquième siècle avant notre ère, et que tout le monde s'accorde à reconnaître comme la tombe étrusque par excellence. Ainsi la coutume de l'inhumation n'a pas fait irruption un beau jour en Étrurie. Elle s'est insinuée lentement dans les mœurs. C'est un seul et même peuple qui, dans la suite des âges, a creusé les *pozzi*, les fosses et les chambres sépulcrales. Et ce qui achève de le prouver, c'est le respect que témoignaient aux *pozzi* les constructeurs des *camere*. Lorsque les Étrusques du sixième et du cinquième siècle creusaient leurs souterrains, il leur arrivait parfois, tandis qu'ils poussaient droit devant eux les travaux de leurs galeries, de rencontrer quelque *pozzo* dont ils ne soupçonnaient pas l'existence, puisque aucune marque extérieure n'en désignait l'emplacement. Loin de le détruire, ils s'arrangeaient de manière à le conserver en place [1]. Ils s'ingéniaient à réparer le dommage soit en bouchant l'ouverture du *pozzo* dont ils avaient par mégarde entamé le fond, soit en élevant un pilier destiné à prévenir un éboulement possible. Auraient-ils eu tant de scrupules si les *pozzi* avaient été les restes d'une population vaincue par eux et réduite en esclavage? S'ils respectaient ainsi ces anciennes sépultures, c'est qu'ils les reconnaissaient pour les sépultures de leurs ancêtres et que les *pozzi* étaient étrusques.

Si l'examen d'une nécropole prise à part montre que les *pozzi* ne disparaissent pas tout d'un coup, l'examen comparé de plusieurs né-

1. *Annali*, 1884, p. 129; 1885, p. 21. *Notizie*, 1881, p. 365; 1882, p. 211-212. *Bulletino*, 1882, p. 212.

cropoles montre d'un autre côté qu'ils ne disparaissent pas simultanément d'un bout à l'autre de l'Étrurie, ce qui cependant aurait dû arriver si un beau jour une race conquérante était venue s'installer au centre de l'Italie et introduire de nouvelles coutumes funéraires. En effet, le passage de l'incinération à l'inhumation ne se fait pas en même temps à *Vulci* et à *Tarquinii* : la première de ces localités est en retard sur l'autre [1], du moins pendant quelque temps. D'autre part, les habitants de *Clusium* et de *Vetulonia* en sont encore à brûler leurs morts, à enfermer les cendres dans des ossuaires et à les déposer dans des trous ou dans de grandes jarres (*ziri*), à une époque où les habitants de *Tarquinii*, de *Cœre* et de *Vulci* ont depuis longtemps abandonné cet antique usage pour creuser dans le sol des chambres sépulcrales [2]. Dira-t-on que la conquête de l'Étrurie par le peuple envahisseur n'est pas encore achevée et n'a pas encore été poussée jusqu'à *Vetulonia* et à *Clusium*? Mais alors comment se fait-il qu'à ce moment *Clusium* et *Vetulonia* soient exactement au même point de civilisation que *Tarquinii*, *Cœre* et *Vulci*? Leurs tombes à incinération contiennent en effet un mobilier funéraire analogue à celui de nombreuses tombes à inhumation que l'on rencontre dans les nécropoles plus voisines de la mer [3]. Évidemment ces diverses cités sont occupées à cette époque par des populations de même race qui ont la même industrie, le même art et qui ne diffèrent que par la manière de concevoir la sépulture. Si donc on prétend que *Tarquinii*, *Cœre*, *Vulci*, où se pratique l'inhumation, sont entre les mains d'une race nouvelle qui s'est substituée par la conquête aux anciens habitants du pays, il faut admettre que cette race a pris aussi possession de *Clusium* et de *Vetulonia*, et alors on aboutit à cette étrange conclusion que la peuplade conquérante, cette fameuse peuplade qu'on nous présente comme portant partout avec elle l'usage de l'inhumation, comme abolissant l'usage antique de la crémation, a subitement changé de coutume funéraire en arrivant à *Clusium* et à *Vetulonia*, et s'est mise à brûler ses morts.

1. *Annali*, 1884, page 118, note 1; 1885, pages 35-53.

2. Cette époque est celle des tombes dites *grotte d'Isis* (*Vulci*), ou *Regulini Galassi* (*Cœre*), ou *a corridoio* (*Tarquinii*). Voir plus loin au chapitre V.

3. *Bulletino*, 1883, p. 193, 196. *Notizie*, 1887, p. 474, 514, 520-522.

N'est-il pas plus simple de croire qu'il n'y a pas eu changement de race et qu'à *Clusium,* à *Vetulonia,* à *Tarquinii,* à *Cære,* nous sommes en présence d'un seul et même peuple, les Étrusques, dont les diverses tribus éparses entre l'Apennin et la mer Tyrrhénienne, ont été plus ou moins constantes dans leurs mœurs funéraires, selon qu'elles étaient plus ou moins exposées aux influences étrangères que le commerce méditerranéen répandait dans les parages de la Toscane méridionale?

Le passage de l'incinération à l'inhumation s'est fait si naturellement qu'à part la forme spéciale du tombeau, rien ne paraît avoir changé en Étrurie. Comme on le verra plus loin, les fosses les plus anciennes contiennent un mobilier funéraire à peu près identique à celui des *pozzi* les plus récents. Si la provenance de certains objets de bronze ou de terre cuite n'était pas dûment constatée par des procès-verbaux dignes de foi, on serait souvent embarrassé de dire auquel des deux genres de sépulture ils appartiennent [1]. Il n'y a donc entre les dernières tombes à crémation et les premières tombes à inhumation aucune solution de continuité. La chaîne de la civilisation n'est pas brisée, comme elle l'eût été infailliblement si l'Étrurie avait traversé, comme on le prétend, une grande crise ethnographique. Comme d'autre part les fosses les plus élémentaires, celles qu'on est en droit d'après leur contenu de rapprocher des *pozzi,* se relient étroitement aux types plus récents de la tombe en couloir (*a corridoio*) et que ceux-ci à leur tour donnent naissance au type de la tombe à caveau, laquelle est unanimement considérée comme la tombe étrusque par excellence, on voit que depuis les *pozzi* jusqu'aux chambres sépulcrales du sixième et du cinquième siècle, la série des transitions est ininterrompue. On suit ainsi pas à pas une seule et unique civilisation qui marche lentement, sans soubresauts, sans secousses ; qui se laisse pénétrer de proche en proche par des influences exotiques ; qui se dépouille en même temps de sa barbarie originelle et qui finit après plusieurs siècles par avoir perdu sa physionomie primitive, sans qu'on puisse dire à quel moment précis ses traits se sont changés, pas plus

1. *Annali* 1884, p. 117, 181; 1885, p. 14.

qu'on ne peut marquer la limite qui sépare le visage de l'adulte du visage de l'enfant.

De toutes ces observations il résulte que les *pozzi* sont bien des sépultures étrusques [1]. C'est donc par l'examen du contenu des *pozzi* qu'il convient de commencer l'histoire de l'art étrusque.

1. M. Helbig cite deux inscriptions en caractères étrusques gravées sur des couvercles d'ossuaires et qu'on lui a signalées comme provenant de *pozzi* de Vulci (*Annali*, 1884, p. 130). L'argument serait décisif en faveur de l'origine étrusque des *pozzi*, si le fait de la découverte était bien certain. Il ne l'est pas malheureusement. On ne peut pas davantage tirer parti de deux rondelles recueillies dans des *pozzi* de *Vetulonia* et sur lesquelles un ouvrier maladroit a tracé à la pointe un certain nombre de signes. Ces signes sont tellement informes qu'il n'est pas sûr que ce soient des lettres (*Bulletino*, 1885, p. 133).



CHAPITRE III.

LA PREMIÈRE CIVILISATION ÉTRUSQUE.

Toutes les tombes à *pozzo* ne sont pas de la même époque, puisque, comme on l'a vu dans le chapitre précédent, il y a des localités qui plus longtemps que d'autres en ont conservé l'usage. Si donc nous voulons avoir l'aspect de la première civilisation des Étrusques en Italie, il convient de ne considérer que les objets provenant des *pozzi* les plus anciens. Il serait trop long de montrer ici par quelle méthode on arrive à classer les *pozzi* et à déterminer l'ordre probable de leur succession. La topographie des nécropoles, qui s'étendent régulièrement dans une direction donnée et dont on peut suivre par conséquent le développement progressif, fournit des indications sur l'âge relatif des sépultures, en même temps que l'étude comparée du mobilier funéraire permet de distinguer diverses périodes archéologiques.

La première période est représentée par plusieurs groupes de *pozzi*, qui se rencontrent au nord et au sud de l'Apennin, à Este, à Bologne (fouilles Benacci), à Bisenzio, à Vétulonia, à Chiusi et à Cornéto; ce qui prouve, soit dit en passant, que la prise de possession de l'Italie centrale par les Étrusques a été assez rapide, et que s'il y a eu dans leur marche vers le midi quelques points d'arrêt, ces stations n'ont pas été assez prolongées pour que leur civilisation ait eu le temps de se modifier beaucoup dans l'intervalle.

Pour fixer les idées, il faut convenir d'une limite et dire jusqu'où nous étendons la première période des *pozzi*. Nous entendons par là tout ce qui précède la première apparition des tombes à inhumation, en d'autres termes, tous les *pozzi* de Cornéto, puisque c'est dans cette

nécropole que ce genre de sépulture a le moins duré, et, parmi les *pozzi* des autres localités, tous ceux qui paraissent se rapporter au même âge que les *pozzi* de Cornéto.

La civilisation qu'ils nous font connaître est encore très élémentaire. C'est celle d'un peuple à demi barbare qui vit sous des huttes de pisé ou dans des cabanes de bois d'une construction rustique, semblables à celles dont quelques urnes cinéraires nous offrent le modèle. Son patrimoine industriel est pauvre et son art des plus enfantins.

§ 1. — LA CÉRAMIQUE.

De toutes les matières celle qui se prête le plus aisément au travail de l'homme, la première qu'il songe à façonner pour son usage, c'est l'argile : les peuplades les plus sauvages ont des poteries. Les Étrusques des *pozzi* en avaient beaucoup. Il est rare que leurs tombes ne contiennent pas, outre l'ossuaire et son couvercle, cinq ou six vases accessoires; il y en a qui en ont plus de vingt.

Ces vases sont d'une technique encore grossière. La pâte peu homogène et mal pétrie est mêlée de détritus de toute espèce et de matières volcaniques qui font un grain inégal. Elle est poreuse et se casse facilement : aussi pour donner aux parois une résistance suffisante est-on obligé de les faire très épaisses. La façon vaut l'étoffe : elle est irrégulière et trahit une fabrication qui, ne connaissant pas encore l'emploi du tour, est livrée au hasard d'une main plus ou moins maladroite. L'argile n'est pas cuite au four, mais à la flamme libre d'un feu de bois qui l'enfume par places et lui donne une couleur indécise entre le rouge-brun et le noir.

Les formes sont celles que l'on peut attendre d'une technique aussi peu avancée. Elles sont lourdes, peu variées et en général très simples. Ce qui domine, ce sont les écuelles, les plats, les tasses, les pots, en un mot, cette vaisselle commune et d'usage journalier qui n'a pas, à proprement parler, de style et qu'on retrouve partout à l'origine des civilisations, aussi bien en Amérique qu'en Europe. Je ne signalerai que quelques types caractéristiques, indépendamment de l'os-

suaire, de l'écuelle-couvercle, de l'urne cabane et du couvercle-casque dont il a été question plus haut. Ce sont :

Des tasses avec ou sans pied, munies d'une anse unique et verticale, laquelle est tantôt surmontée de petites cornes, tantôt renforcée en son milieu par une sorte de tenon (fig. 9 et 11) [1];

Des tasses avec deux anses symétriques contournées en torsades (fig. 10);

Des coupes en forme de calice évasé montées sur un pied en tronc de cône (fig. 24);

Des pots à large panse terminés en tronc de cône avec col évasé, garnis d'une anse verticale à tenon (fig. 26);

Des espèces d'amphores à large col avec anses en forme d'X (fig. 17);

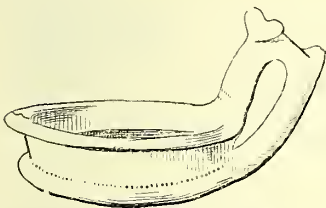


Fig. 9. — Tasse de Cornéto. *Monumenti*, XII, pl. 3, 25. Hauteur, 0m,063.

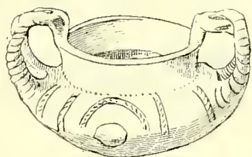


Fig. 10. — Tasse de Cornéto. *Monumenti*, XII, pl. 3, 13. Hauteur, 0m,06.

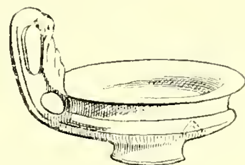


Fig. 11. — Tasse de Cornéto. *Notizie*, 1882, pl. XIII, 15. Hauteur, 0m,095.

Des plats creux, oblongs, en forme de barques, analogues au genre de vases que les Grecs désignaient sous le nom d'ἄκατος, tantôt apodes, tantôt montés sur un ou plusieurs pieds ; souvent percés de trous permettant de les suspendre comme les plateaux d'une balance ; garnis quelquefois à leurs extrémités d'appendices figurant une tête d'animal (fig. 20, 21);

Des plateaux, des écuelles ou des cuvettes, de formes variables plus ou moins évasées ou plus ou moins profondes, montées sur trois ou quatre pieds (fig. 18, 19);

Des vases à large panse surmontés de plusieurs goulots (fig. 28);

Des vases à récipients multiples (fig. 30 et 34);

Des vases en forme d'ampoules sphéroïdales avec goulot penché (fig. 12);

1. Ces tasses se trouvent fréquemment dans le Latium : on les désigne souvent par le terme de *tasses de type latial*. L'anse à tenon est dite anse à double ouverture.

Des vases imitant plus ou moins grossièrement des formes animales, quelquefois montés sur des roulettes (fig. 27, 29).

Parmi ces poteries, les unes sont dépourvues d'ornements, les autres présentent quelques dessins dont nous avons dit un mot en décrivant l'ossuaire et dont les éléments sont exclusivement géométriques. L'aspect n'en est pas très varié et tout se réduit à un petit nombre de types simples. Ces types sont le Z retourné et penché, la croix simple ou gammée, le méandre isolé ou formant avec d'autres méandres une bande continue, le carré, tantôt coupé par des diagonales simples, doubles ou triples, tantôt encadrant un ou plusieurs carrés plus petits, le triangle, le chevron ou dent de loup, l'S couché horizontalement, le damier ; tout cela est entremêlé soit de petits cercles, inscrits à plusieurs cercles concentriques ou coupés par des rayons en étoile, soit de points qui se succèdent en lignes droites ou brisées, ou bien qui se groupent en cercles ou en rosettes, pour remplir les espaces vides ou couronner les sommets des angles formés par les chevrons, les carrés, les méandres et les zigzags.

La combinaison de ces éléments varie d'un vase à l'autre. Tantôt l'ornementation se réduit à quelques croix ou carrés semés de distance en distance sur la surface lisse du vase. Tantôt elle est plus complexe et présente des dessins assez compliqués où tous les éléments détaillés plus haut se mêlent et s'enchevêtrent, surtout près du col et au milieu de la panse.

Les dessins sont tracés en creux, soit avec une pointe sèche de bois, d'os ou de métal, soit avec une sorte de fourchette à deux ou trois dents promenée à main libre sur la pâte encore fraîche de l'argile. L'irrégularité, l'indécision des lignes ne laisse aucun doute sur ce point. Pourtant, si l'on observe de près certaines de ces poteries, on y reconnaît quelques motifs de détail plus réguliers que les autres, et dont la régularité constante et uniforme ne peut s'expliquer que par l'emploi d'un procédé mécanique, par l'emploi d'estampilles. Ce sont des creux circulaires à fond plat, faits sans doute avec l'extrémité d'une tige cylindrique non taillée en pointe, des cercles doubles à filets concentriques, des cercles entourant deux diamètres croisés, des

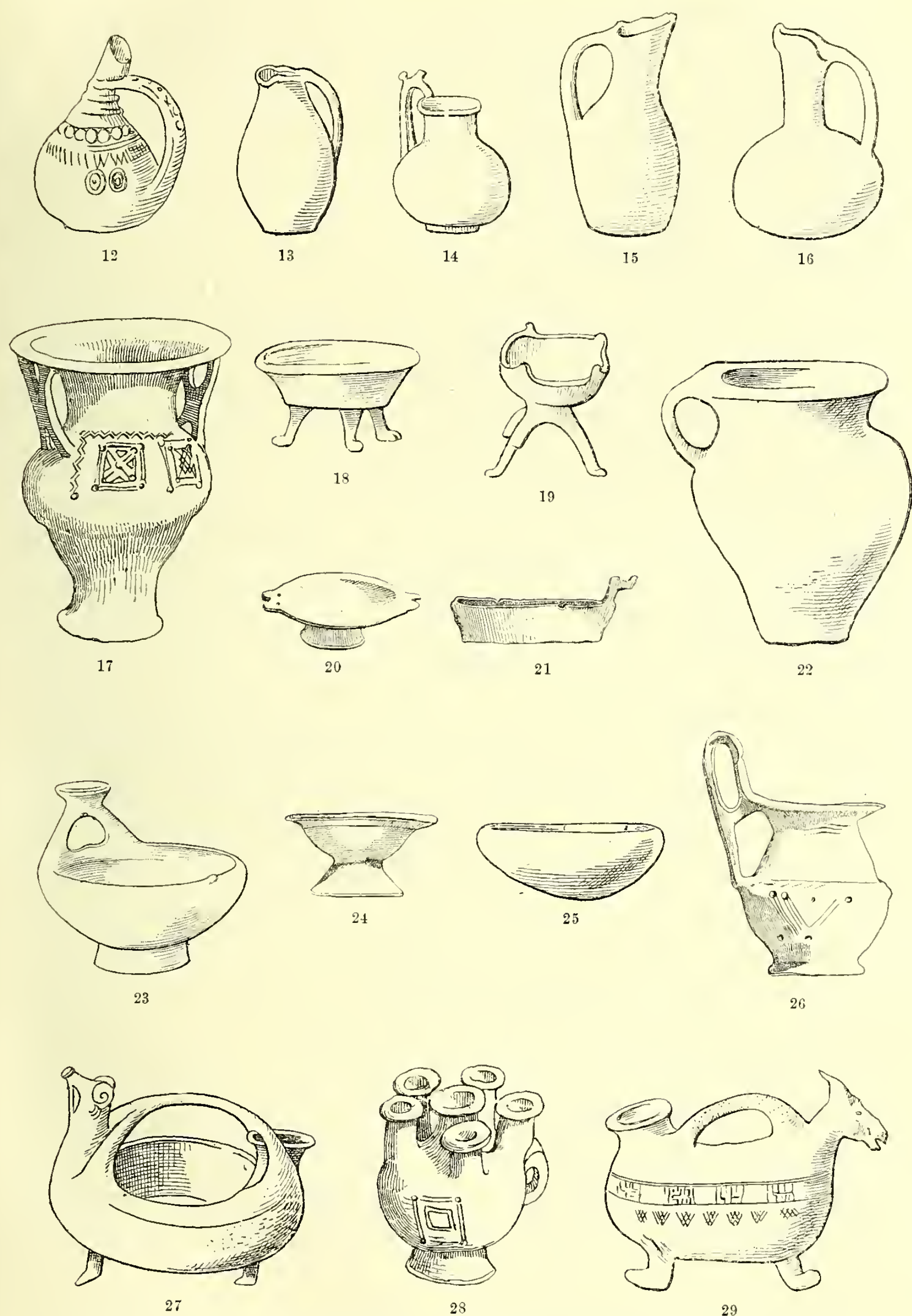


Fig. 12-29. — Poteries des *pozzi. Notizie,* 1881, pl. V; 1882, pl. XII XIII bis; 1885, pl. IX; 1886, pl. III. Au 1/6 d'exécution.

cercles avec rayons en étoile, des cercles enfin enroulés en spirale et qui semblent imprimés avec la pointe d'un écrou [1]. Tous ces dessins sont très menus. Il est clair que le procédé par estampilles est encore rudimentaire. Mais il mérite qu'on le signale, parce qu'il y a là le commencement d'une technique nouvelle qui se développera dans l'Étrurie circumpadane et que nous retrouverons plus tard, sous une autre forme, dans l'industrie céramique des populations de l'Étrurie propre.

Il y a des exemples, mais en petit nombre, de céramiques décorées au pinceau [2]. Les dessins sont toujours géométriques, mais se détachent en couleur au lieu d'être gravés en creux. La coloration est peu variée et se réduit au blanc plus ou moins jaunâtre et au rouge brun. Encore le rouge brun est-il très rare. Cette ornementation est grossièrement appliquée et s'écaille au toucher. Ce sont les premiers essais d'une technique encore peu familière aux populations étrusques et qu'elles ne pratiquent que par exception, différentes en cela des populations helléniques, dont les plus vieilles poteries, celles de Santorin et de Mycènes, sont déjà couvertes de peintures.

Les céramiques des *pozzi* présentent certaines particularités qu'il est intéressant de remarquer. Telles sont, par exemple, les deux petites cornes, symétriquement disposées en croissant à la partie supérieure de l'anse. C'est le type de ce qu'on appelle l'anse lunulée, type très ancien, qui se trouve fréquemment dans les dépôts des terramares [3] et qui était familier aux populations italiotes primitives (fig. 9 et 30). La raison d'être de ces cornes est difficile à déterminer. Était-ce un simple ornement? Était-ce un point d'appui pour le pouce, afin qu'on eût le pot bien en main quand il était rempli de liquide? Était-ce le souvenir d'une technique antérieure remontant à l'époque où les anses étaient rapportées et faites de tiges flexibles dont les bouts se croisaient près du col? A l'appui de cette dernière hypothèse, on peut remarquer que les vases des *pozzi* ont souvent des anses dont les torsades font penser à des anses de panier et trahissent l'imitation d'un ouvrage

1. *Notizie*, 1881, p. 347, 350; 1882, p. 150, 182.
2. Zannoni, *Gli scavi della Certosa*, p. 112, 114. *Notizie*, 1882, p. 172, 174; 1885, p. 107; 1886, p. 147, 148; 1887, p. 6.
3. Helbig, *Die Italiker in der Poebene*, p. 26.

de vannerie. On conçoit du reste qu'au temps où la céramique était encore dans l'enfance il eût été impossible de faire avec une argile mal pétrie et mal cuite des anses à la fois assez larges pour être saisies à pleine poignée et assez résistantes pour ne pas rester dans la main.

C'est aussi par le souvenir d'une technique primitive que l'on peut expliquer les protubérances qu'on voit sur un certain nombre de vases. Ainsi sur les écuelles, à côté des points où l'anse vient s'attacher, le bord est renflé, comme si l'on avait voulu rappeler les bouts saillants d'une anse en jonc maintenue adhérente au col par une torsade. Divers récipients sphéroïdes sont garnis, à l'endroit où la panse est le plus large, de petits mamelons, comme si à l'origine on avait eu l'habitude soit de renforcer contre les chocs la partie des parois la plus exposée, soit de ménager de distance en distance des points d'arrêt à une corde de suspension ou à un anneau de jonc servant d'attache à l'extrémité inférieure d'une anse. Quoi qu'il en soit, à l'époque des *pozzi*, ces bossettes ne paraissent plus avoir qu'une valeur décorative. Elles sont tantôt hérissées en pointes coniques (fig. 31), tantôt arrondies comme des boutons (fig. 32). Parfois elles sont entourées de petits filets semi-circulaires concentriques, qui semblent obtenus, ainsi que la bossette elle-même, au moyen d'une estampille (fig. 33)[1].

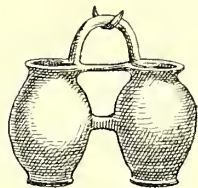


Fig. 30. — Vase à double récipient. *Notizie*, 1881, pl. V, 115. Hauteur, 0m,10.

Les bossettes ne sont pas toujours, comme celles que nous venons de signaler, des protubérances ménagées dans l'épaisseur de l'argile. Il y a en effet des céramiques garnies de petits boutons de bronze appliqués après coup et simulant des têtes de clous[2]. Le procédé dérive d'un système d'ornementation très ancien, dont l'origine première est peut-être asiatique[3], mais qui en tous cas a été de bonne heure familier aux populations de la presqu'île hellénique, puisqu'il est à chaque

1. *Notizie*, 1886, p. 148.

2. Zannoni, *Scavi della Certosa*, p. 162. Crespellani, *Di un sepolcreto... a Savignano*, p. 6, pl. I, 5, 6. *Notizie*, 1882, p. 176, 182, pl. XIII bis, 15. La même garniture se voit sur des objets de vaisselle en bois (*Bulletino*, 1882, p. 172; 1884, p. 14, n° 2).

3. Helbig, *Homerische Epos*, p. 278.

instant mentionné dans les poèmes homériques[1] : dans Homère, les meubles, les sceptres, les armes, tout est décoré avec des clous d'or ou d'argent.

La décoration des vases est quelquefois complétée par des appendices représentant des figurines, lesquelles sont ordinairement disposées au bord du vase ou sur l'anse : ce sont des bêtes à cornes ou des chevaux[2], ou même un attelage conduit par un cocher[3]. Sur un vase de Cornéto à double récipient, l'anse n'est pas autre chose qu'une poupée qui s'arc-boute des pieds et des mains sur chacun des pots jumeaux (fig. 34). Sur un pot en forme de soupière qui vient aussi de Cornéto, les deux anses sont des chevaux, et le couvercle a pour poignée un cheval entre



Fig. 31-33. — Vases à bossettes. *Notizie*, 1881, pl. V, 17, 9, 10. Au 1/6.

deux hommes (fig. 35). A Chiusi on voit une écuelle-couvercle dont la poignée se compose de deux poupées embrassées[4]. Ces figurines, auxquelles on peut ajouter quelques petits chevaux trouvés à Cornéto[5] et plusieurs vases reproduisant la forme d'un oiseau ou d'un quadrupède, nous donnent une idée de ce qu'était à l'époque des *pozzi* la plastique des Étrusques. Ce sont les premiers efforts d'un art encore dans l'enfance : rien n'est plus naïvement informe que ces maquettes.

Pour achever ce que j'ai à dire des céramiques il faut signaler certains menus objets qu'on recueille en grand nombre partout où il y a des *pozzi*. Les uns sont de petits cylindres avec bouts évasés et arrondis, qu'on ne peut mieux comparer qu'à des bobines. Une seule tombe de Cornéto en a

1. Dumont et Chaplain, *Céramiques de la Grèce propre*, p. 152.
2. *Notizie*, 1882, p. 146; 1886, p. 147, 178, 179.
3. *Notizie*, 1886, p. 148.
4. *Revue archéologique*, XXXII (1874), pl. VI, 1.
5. *Notizie*, 1882, p. 148, 178, 187.

fourni jusqu'à 63 [1]; on ne sait à quel usage ils répondaient. Les autres sont des cônes tronqués, percés d'un trou dans le sens de la hauteur : on les désigne d'ordinaire sous le nom de *fusaïoles*. Il y en a souvent une vingtaine dans un *pozzo*. On a beaucoup discuté sur la destination de ces cônes qu'on rencontre d'ailleurs sur toute l'étendue du monde antique et à toutes les époques [2]. On a lieu de croire qu'en Italie du moins ces cônes servaient quelquefois de pendeloques à des colliers [3].

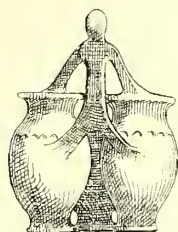


Fig. 34. — Vase à poupée. *Notizie*, 1881, pl. V, 8. Hauteur, 0m,10.

Je ne crois pas qu'il puisse y avoir doute sur l'origine des céramiques que nous avons passées en revue. Elles ont été fabriquées sur place, par des ouvriers indigènes. Elles rappellent de très près les vieilles poteries italiques qu'on a recueillies dans les dépôts des terramares et dans les plus anciennes tombes du Latium [4], lesquelles ne peuvent être que les produits d'une industrie locale. De part et d'autre l'argile est de même nature; elle est traitée de la même manière, à la main, et soumise au même mode de cuisson; l'ornementation se ramène aux mêmes éléments géométriques et comporte les mêmes procédés d'incision. Certains types sont communs, les vases à bossettes par exemple, les anses lunulées, et les urnes-cabanes. Il y a entre les deux groupes céramiques un air de famille. Les différences sont des différences non de nature, mais de degré. Elles s'expliquent par ce fait qu'entre la période des terramares et la période des premiers *pozzi* les potiers italiques ont fait quelques progrès : la technique proprement dite n'a guère varié, mais on a appris à varier davantage les formes et la décoration. Dans un grand nombre de tombes postérieures



Fig. 35. — Vase à poupées avec dessins au pinceau. *Annali*, 1883, tav. d'agg., R, 5. Hauteur, 0m,18.

1. *Notizie*, 1882, p. 162.
2. Pottier et Reinach, *la Nécropole de Myrina*, p. 248 et suiv.
3. *Bulletino*, 1885, p. 117.
4. Helbig, *Italiker in der Poebene*, p. 19, 84.

à l'âge des *pozzi* et dont quelques-unes sont du cinquième siècle, on recueille des céramiques pareilles à celles que nous avons ici. Si cette poterie n'avait pas été faite dans le pays, la tradition ne s'en serait pas conservée si longtemps.

C'est donc bien à une céramique étrusque que nous avons affaire. Or il se trouve que cette céramique toute locale a des traits de ressemblance avec d'autres céramiques, étrangères à l'Italie. Sur les rivages extrêmes du bassin oriental de la Méditerranée, en Troade, à Hissarlik, on rencontre des poteries analogues, des ampoules sphéroïdales avec goulot penché, des vases à plusieurs goulots, des vases en forme d'animaux, d'autres en forme de barques, des fusaïoles, des figurines modelées au pouce avec un art enfantin. A Hissarlik comme en Italie, les vases sont façonnés grossièrement à la main, avec une argile mal pétrie et mal cuite; ils sont pourvus de bossettes et ornés de dessins géométriques incisés [1]. Ailleurs, à Chypre, dans les plus anciennes tombes de l'île, se retrouvent des poteries semblables [2]. A quoi tiennent ces analogies? On pourrait dire à la rigueur que ce sont des coïncidences fortuites, que les céramiques primitives ont à peu près partout la même physionomie, qu'il y a au Mexique et au Pérou des poteries pareilles à celles de Chypre et d'Hissarlik, et que les plus anciens potiers de l'Italie ont pu rencontrer naturellement, au même titre que ceux de l'Amérique, des formes et des procédés d'ornementation familiers aux potiers de l'Asie Mineure. Mais à quoi bon faire intervenir le hasard? Les poteries que nous comparons ici n'ont pas été trouvées si loin les unes des autres qu'il faille renoncer à chercher entre elles un lien commun. Si grand que soit le bassin de la Méditerranée, c'est un monde relativement restreint dont toutes les parties ont fait entre elles pendant des siècles des échanges de peuples et de marchandises. Il a pu arriver par exemple que, dans le trouble d'une de ces révolutions ethnographiques dont nous avons déjà parlé, des tribus de même race habitant le nord de la Thrace se soient trouvées séparées; que les unes, passant le Bosphore, se soient répandues

1. Dumont et Chaplain, *les Céramiques de la Grèce propre,* fasc. I, p. 18.

2. Ce sont les vases dits d'*Alambra* (Perrot et Chipiez, *Hist. de l'art,* t. III, p. 211 et 684).

sur l'Asie Mineure et de là d'île en île jusqu'à Chypre, tandis que les autres, poussées vers l'Occident, s'arrêtaient en Italie; et qu'ainsi certains procédés d'industrie, notamment l'art de fabriquer des poteries et de les orner de dessins géométriques incisés, aient été portés simultanément en Troade, à Chypre et en Toscane par les rameaux détachés d'une seule et même peuplade. L'hypothèse est séduisante : rien n'est plus simple en effet que d'admettre, avec M. Conze [1], une industrie aryenne primitive, qui de l'Europe centrale aurait passé avec les diverses tribus aryennes dans les péninsules de la Méditerranée, et apporté avec elle les éléments de la décoration géométrique [2]. Mais ici il ne s'agit pas seulement de décoration géométrique : il s'agit aussi de formes qui ne sont pas nécessairement associées à cette décoration. Et puis il s'agit de céramiques étrusques, c'est-à-dire de céramiques appartenant à un peuple qui selon toute vraisemblance n'est pas aryen. Il est vrai qu'il a vécu longtemps côte à côte avec des tribus aryennes et qu'avec cette faculté d'assimilation qui, comme nous le verrons plus loin, est le trait saillant de son caractère, il a pu leur emprunter certains de leurs procédés industriels. Mais il se trouve précisément que les tribus aryennes à côté desquelles il a vécu, auxquelles il a beaucoup emprunté, n'ont rien dans leurs céramiques qui rappelle les céramiques troyennes ou chypriotes, si ce n'est quelques motifs géométriques très élémentaires tracés à la pointe. En effet ni dans les terramares, ni dans les plus anciennes sépultures latines on ne rencontre les types caractéristiques d'Hissarlik ou de Chypre; mais en revanche on y voit des types très particuliers qui n'existent ni à Hissarlik ni à Chypre, des urnes-cabanes par exemple et des anses en croissant. Nous sommes en présence de deux groupes céramiques distincts qui, du moins dans le choix des formes, procèdent de principes différents. Ce n'est donc pas des tribus aryennes installées en Italie que les Étrusques tiennent les formes céramiques qu'ils ont en commun avec les peuples de la Troade

1. Voir les mémoires intitulés : *Zur Geschichte der Anfänge griech. Kunst*, et la lettre complémentaire de M. Conze, publiée dans les *Annali* (1877).

2. Je n'ai pas à reprendre ici le problème de la décoration géométrique. Sur cette question encore obscure, voir le résumé de Rayet dans l'*Histoire de la Céramique grecque* de Rayet et Collignon, p. 19 et suiv.

et de Chypre. Dès lors une seule explication demeure possible : il faut croire que ces formes ont été introduites en Italie par les hasards du commerce méditerranéen. Dès une haute antiquité il y a eu une marine dans la mer Égée ; de nombreux navires couraient le long des côtes de l'Asie Mineure, des îles, de la presqu'île hellénique, et plus d'un, contournant le Péloponnèse, a dû être amené jusqu'au fond de l'Adriatique. Ces navires avaient des poteries, la vaisselle même de l'équipage, et il a pu se faire que telle ou telle de ces poteries, laissée en passant entre les mains des indigènes, ait servi de modèle aux artisans de l'Italie. L'hypothèse n'a rien que de très naturel. Elle est d'ailleurs confirmée par ce fait que parmi les grossières céramiques des premiers *pozzi* on trouve quelques pièces d'une technique toute différente et beaucoup plus parfaite, façonnées non plus à la main mais au tour, décorées de motifs géométriques non pas incisés mais peints [1]. Ces pièces ne proviennent certainement pas d'une fabrique locale, puisqu'en Italie on ne connaît pas encore et n'est pas près de connaître l'usage du tour : ce sont des objets d'importation. Il est curieux d'observer que ces vases d'une facture et d'une ornementation nouvelles donnent l'éveil à l'industrie indigène. On voit qu'elle s'ingénie à les imiter tant bien que mal. Elle essaie à son tour de fabriquer d'après ces modèles des poteries à peintures [2] : on en recueille quelques exemples dans les *pozzi*. Ce qu'elle fait là pour l'ornementation, pourquoi ne l'aurait-elle pas fait pour les formes ?

§ 2. — LA MÉTALLURGIE.

Si les céramiques sont très abondantes dans les *pozzi* de la première période, en revanche les objets métalliques y sont assez rares. Il y a des tombes dans lesquelles on n'en a pas recueilli un seul ; d'autres, et en grand nombre, n'ont que des débris insignifiants. Les

1. *Annali*, 1883, p. 287, 288. *Monumenti*, XI, pl. 59, n[os] 18 et 28.

2. *Annali*, 1883, p. 293, tav. d'agg., R, n° 5.

Étrusques sont encore pauvres en métaux. Ils n'ont presque pas d'or ni d'argent, ni de fer. Le bronze constitue à peu près à lui seul leur fonds métallurgique. En bronze, ils ont quelques vases, des pièces d'armure ou d'équipement, des armes, et divers accessoires de parure ou de toilette.

On ferait vite le compte des vases. Les fouilles de Bi-

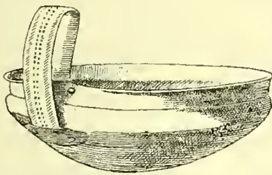


Fig. 36. — Tasse de bronze. *Monumenti*, XI, pl. 59, n° 6, au 1/4.

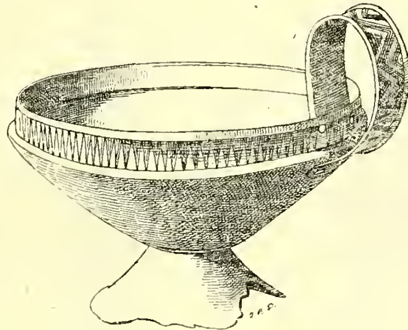


Fig. 37. — Tasse de bronze. *Monumenti*, XI, pl. 69, n° 7, au 1/4.

senzio, de Cornéto, de Vétulonia, d'Este et de Bologne (fonds Benacci) en ont fourni une vingtaine environ, et encore ne les a-t-on rencontrés que par exception, dans certaines tombes particulièrement remarquables, soit que ces tombes aient été celles de grands personnages, soit, ce qui est plus probable, qu'elles appartiennent à la fin de la période qui nous occupe. Parmi ces vases on retrouve quelques-unes des formes déjà connues, la tasse sans pied qui, comme l'écuelle, sert de couvercle à l'ossuaire (fig. 36), la tasse à pied avec anse relevée (fig. 37), le vase en forme de canard monté sur roulettes (fig. 65), enfin l'ossuaire dit villanovien (fig. 66). Quelques types sont nouveaux, la gourde plate et biconvexe (fig. 64), le seau en forme de cône renversé, monté sur un pied conique qui s'élargit à la base, muni d'un col cylindrique et de deux anses qui se placent tan-

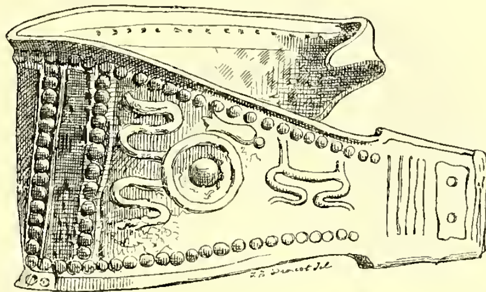


Fig. 38. — Ceinturon. *Notizie*, 1882, pl. XIII, 19. Hauteur, 0m,12.

tôt au col, tantôt au milieu de la panse (fig. 60, 63), le brûle-parfums (?) sphéroïde, avec ses chaînes de suspension (fig. 61), le trépied à plateau tantôt simple (fig. 59), tantôt surmonté de godets et garni d'anneaux sur le pourtour (fig. 62).

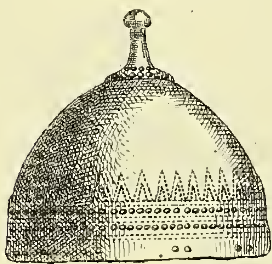


Fig. 39. — Casque de bronze. *Notizie*, 1881, pl. V, 23. Hauteur, 0m,21.

Les pièces d'armure sont des ceinturons et des casques. Les ceinturons se rapportent au type que les anciens désignaient sous le nom de μίτρη [1]. Ce n'est pas autre chose qu'une feuille de bronze découpée en ellipse allongée : la partie la plus large couvrait le ventre, tandis que les deux extrémités s'ajustaient à une lanière de cuir que l'on attachait derrière les reins avec une boucle (fig. 38). Les casques sont de deux types; le premier est une calotte presque hémisphérique surmontée d'un tube creux destiné à recevoir la tige d'une aigrette ou d'un plumet (fig. 39). Ce tube s'évase à la partie inférieure pour s'ajuster au contour de la calotte; au sommet il se termine par une pommette. Le second type diffère du précédent par la forme du cimier, lequel est une lame plate reproduisant à peu près le profil de la calotte et dressée verticalement à la façon d'une nageoire (fig. 40). Cette lame s'arrête à peu près à mi-hauteur du casque pour faire place à trois petits éperons fichés horizontalement l'un au-dessous de l'autre [2]. Le bord de la calotte est percé latéralement de six trous, trois de chaque côté, destinés à recevoir l'attache d'une jugulaire. L'intérieur était garni d'une

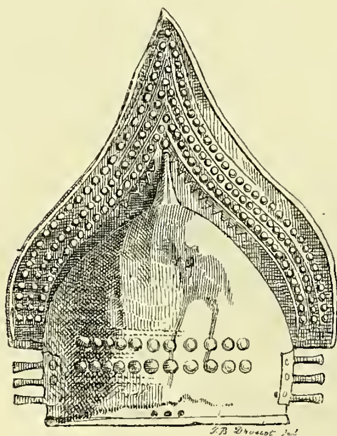


Fig. .04 — Casque à cimier. *Notizie*, 1882, pl. XIII, 8. Hauteur, 0m,34.

1. Helbig, *Homerische Epos*, p. 200.

2. *Annali*, 1883, tav. d'agg., R, 1. Un ossuaire de Cornéto avait pour couvercle un casque d'un type identique, mais en terre cuite. *Notizie*, 1882, p. 178.

coiffe en tissu grossier, dont on a retrouvé quelques lambeaux.

En fait d'armes et d'objets d'équipement, on rencontre dans les *pozzi* quelques haches à ailettes, du type connu sous le nom de *paalstab*, qu'on trouve fréquemment dans les dépôts des terramares (fig. 41); des épées de bronze à deux tranchants, dont la poignée tantôt fait corps avec la lame, tantôt est une pièce rapportée qui s'ajuste à la lame au moyen de clous (fig. 42-44)[1]; des couteaux du même type que les épées, mais à lame plus courte; quelques rares épées de fer d'un type analogue à celui des épées de bronze, avec un fourreau de bronze; des têtes et des ferrets

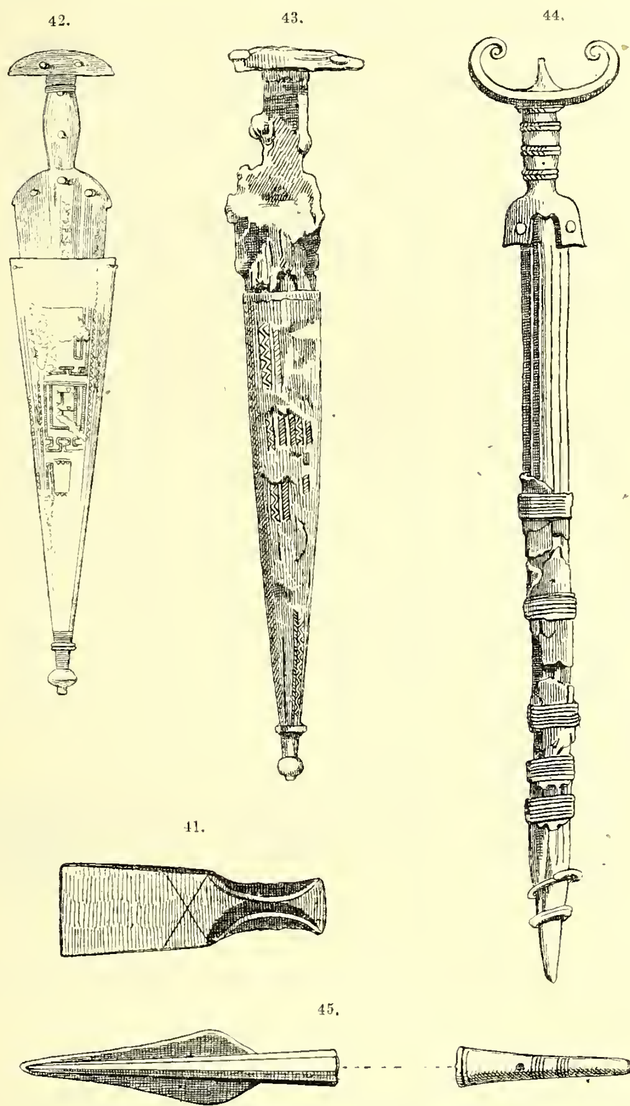


Fig. 41-45. — Paalstab, épées, ferrets de lance. *Notizie,* 1881, pl. V, 14; *Monumenti,* XI, pl. 60, 19; *Notizie,* 1882, pl. XII, 4, 1, 2, au 1/5.

1. Ces épées avaient ordinairement un fourreau de bois, tantôt cerclé de fils de bronze (*Notizie,* 1882, p. 165), tantôt recouvert d'une feuille de bronze (*Annali,* 1883, p. 291). Sur ces épées, voir Pigorini, *Bulletino di paleoetn.*, IX, p. 81-107.

de lance en bronze (fig. 45) [1], enfin de nombreux mors de cheval, presque tous en bronze [2].

De tous les objets de toilette, celui qui revient le plus souvent et dont les exemples se comptent par centaines, c'est la *fibule,* sorte de broche qui répond à ce que nous appelons l'épingle anglaise [3]. Les deux types qui paraissent être le plus anciens et le plus ordinaires sont la fibule à arc simple (fig. 46) et la fibule à disque ou à feuille, ainsi nommée parce qu'à l'une de ses extrémités l'arc s'aplatit en une lamelle ronde ou elliptique contre laquelle vient s'appuyer le bout de l'ardillon (fig. 47, 48) [4]. Les autres types sont les suivants : la fibule à *sanguisuga,* boursouflée comme une sangsue gorgée de sang (fig.48,49); la fibule dite à *navicella,* plus boursouflée que la précédente et dont le profil rappelle celui d'une nacelle retournée [5]; la fibule avec arc épanoui en lamelle convexe, avec une garniture de petits anneaux sur les bords (fig. 50); la fibule à boutons simulant des têtes de charnières au milieu de l'arc (fig. 51). Quelques rares fibules ont l'arc surmonté de têtes de canard (fig. 52). Un type unique jusqu'à présent dans les *pozzi* de la première période est celui d'une fibule, composée de quatre disques tangents, faits de fils entortillés en spirale et appliqués sur une lamelle de bronze en losange (fig. 53).

Après les fibules, l'ustensile de toilette qu'on rencontre le plus est le rasoir avec lame en croissant (fig. 54). Le manche, qui est très court et ne pouvait se tenir qu'avec deux doigts, se termine par une sorte d'anneau muni de petites cornes à son extrémité inférieure. La plupart de ces rasoirs sont d'une seule pièce. Quelquefois le manche est fixé à la lame au moyen de deux ou trois clous.

1. On en trouve parfois qui sont en fer. (*Bulletino,* 1882, p. 175.)

2. On a trouvé dans un pozzo de Cornéto un mors de cheval en fer. (*Bulletino,* 1883, p. 123.)

3. Beaucoup sont très petites (23 millimètres environ), et comme le fil de l'arc est très mince, on a dû l'aplatir en lame de couteau pour lui donner une résistance suffisante. (*Notizie,* 1882, p. 159, pl. XIII, 12.)

4. Cette lamelle avait de plus l'avantage d'empêcher la broche de basculer. On remarquera la forme bombée de l'arc. On l'obtient en enfilant dans l'arc une multitude de petites rondelles métalliques très minces et de diamètre décroissant, lesquelles sont fortement serrées les unes contre les autres. Sur quelques fibules à feuille, le disque est muni d'un bâtonnet contre lequel vient s'appuyer l'ardillon.

5. La fibule à *navicella* est tantôt massive, tantôt formée d'un noyau de terre ou d'argile doublé de bronze tout alentour.

Il ne me reste plus que quelques menus objets à signaler, des épingles à cheveux, dont la tête est soit une boule métallique, soit une bille de verre émaillé, soit une roulette découpée à jour (fig. 55)[1], des fils de bronze en spirale destinés à tenir les boucles de la coiffure[2], des bracelets qui sont ou des anneaux fermés, ou des anneaux ouverts, ou

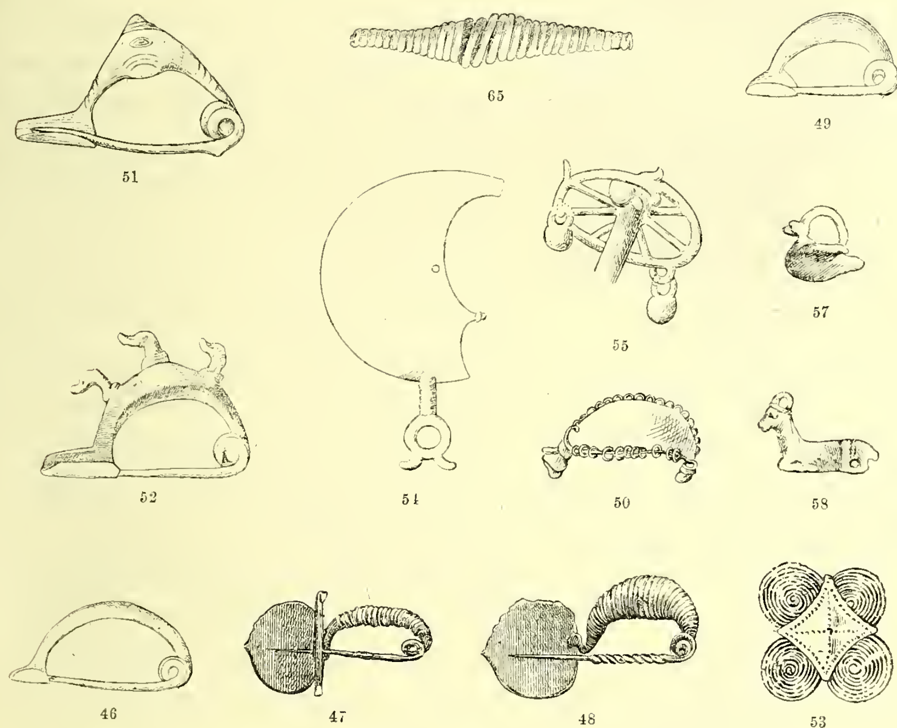


Fig. 46-58. — Objets de toilette en bronze. *Notizie*, 1881, pl. V; 1882, pl. XIII et XIII bis; *Monumenti*, XI, pl. 59, 60.

des spirales, enfin une grande quantité d'anneaux, de chaînettes simples ou de chaînettes à double maille, de boules sphériques ou piriformes, de tubes en forme de ressorts à boudin (fig. 56), de disques à bêlière, qui entraient dans la composition des colliers[3]. Il y a aussi quelques petites figures d'animaux (fig. 57, 58).

1. La roulette a une douille destinée à recevoir la tige de l'épingle. Les bords de la roulette sont quelquefois munis d'anneaux avec une boule en pendeloque (*Notizie*, 1881, p. 363) ou ornés de petites figures d'oiseau (*Notizie*, 1880, p. 127).

2. Helbig, *Homerische Epos*, p. 167.

3. Dans les colliers, les tubes et les pendeloques alternaient.

Parmi ces bronzes, il n'y a guère que les *paalstabs* et les menus objets qui aient été coulés dans des moules : tout le reste a été façonné à l'aide d'un marteau, d'une filière et d'une pince. Le métal était battu et réduit en feuilles que l'ouvrier découpait, pour l'aplatir, ou l'arrondir en cuvettes, ou le plier, ou l'enrouler. Cette technique suffit à expliquer toutes les formes. Une cuvette peu profonde avec les bords aplatis devient un plateau auquel on n'a qu'à ajuster trois tiges rigides pour obtenir un trépied (fig. 59). Deux cuvettes circulaires rapprochées par leurs bords donnent le type de la gourde biconvexe et une feuille enroulée en cylindre fait le goulot. Avec une cuvette plus profonde vous avez la tasse; posez-la sur un cornet en tronc de cône et vous avez la tasse à pied. Sur un tronc de cône renversé mettez un tronc de cône droit, et vous obtenez, suivant la hauteur des cornets, le corps d'un ossuaire ou d'un seau, et, pour compléter le vase, vous n'avez qu'à ajouter un tronc de cône à la base pour le pied et un cylindre au sommet pour le col (fig. 60). Deux demi-calottes donnent un casque, deux coupelles hémisphériques unies par leurs bords donnent une tête d'épingle. Les ceinturons, les rasoirs, les anses de vases ne sont pas autre chose que des feuilles de bronze découpées en ellipse allongée, ou en croissant, ou en ruban, et convenablement ployées. Les fibules, les spirales, les chaînettes sont des fils de bronze plus ou moins épais, étirés et tordus.

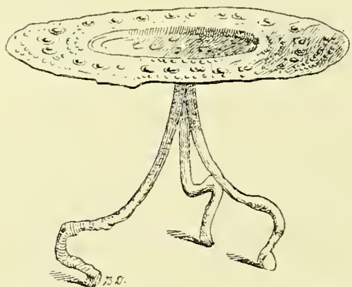


Fig. 59. — Trépied à plateau en bronze. *Notizie*, 1882, pl. XII, 6. Hauteur, 0m,19.

Avec une pareille technique, il est impossible de fabriquer d'une seule pièce les objets de dimensions un peu considérables ou de formes compliquées. Il faut presque toujours rapporter des morceaux comme on fait de nos jours pour les ouvrages en zinc ou pour les cartonnages. Ces morceaux sont ajustés de deux manières différentes, mais toujours sans l'aide d'aucune soudure. Tantôt les feuilles sont jointes à ourlet [1], c'est-à-dire collées bord contre bord et repliées en-

1. C'est ainsi qu'est ajusté le col de l'ossuaire villanovien en bronze. (*Notizie*, 1882, p. 152.) Ce

semble; tantôt elles sont fixées l'une contre l'autre au moyen d'une ou plusieurs rangées de rivets, très rapprochés les uns des autres.

C'est de l'emploi de ces rivets que dérive l'ornementation. Il y a des vases qui ont pour toute décoration les têtes rondes des clous qui tiennent ensemble les diverses pièces. Mais en général à côté de ces clous véritables se trouve une multitude de clous simulés (fig. 61). La surface du métal est constellée de boursouflures convexes, dont le diamètre varie entre un millimètre et deux centimètres. Ces boursouflures se groupent suivant certaines combinaisons géométriques qui sont à peu près toujours les mêmes et qui toutes se ramènent à quelques motifs très simples, tels que des files horizontales, verticales ou concentriques, chaque file ne comportant que des boutons de même grosseur. Les files vont parallèlement deux par deux ou trois par trois, de manière à former des bandes assez larges, et il n'est pas rare qu'une rangée de gros boutons alterne avec une rangée de boutons plus petits, chaque rangée étant séparée de sa voisine par un filet repoussé. Les vides que laissent entre elles ces bandes sont remplis soit par des boutons isolés, lesquels sont d'un diamètre un peu plus grand et se détachent au milieu d'un ou de plusieurs filets concentriques (fig. 66), soit de dessins repoussés en forme d'S ou qui reproduisent plus ou moins grossièrement la silhouette d'un canard (fig. 60)[1]. Sur quelques bronzes on remarque de plus des dessins géométriques incisés [2], des stries obli-

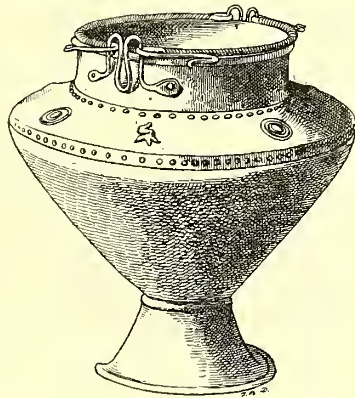


Fig. 60. — Seau de bronze. *Monumenti*, XI, pl. 59, 3. Hauteur, 0m,20.

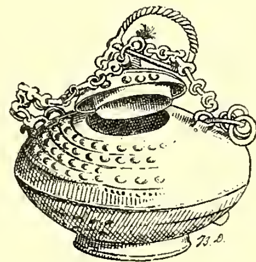


Fig. 61. — Brûle-parfums en bronze. *Notizie*, 1882, pl. XII, 7 ; au 1/6.

mode d'attache est employé pour les objets ou parties d'objets qui n'ont pas à supporter une forte résistance.

1. *Monumenti*, XI, pl. 59, fig. 3*a*.
2. *Monumenti*, XI, pl. 59, fig. 1; pl. 60, fig. 5.

ques, des chevrons, des zigzags (fig. 37) et même des figures d'animaux, une tortue [1] par exemple, ou un quadrupède à cornes qui paraît être un cerf (fig. 42) [2]. Sur d'autres objets la décoration est complétée par des croix découpées à jour, comme par exemple sur le pied de l'ossuaire (fig. 66) [3]. Sur d'autres enfin, les bords taillés en dents de loup et repliés forment une sorte de coulisse dans laquelle passe un fil de bronze portant enfilés des anneaux (fig. 50, 62) [4].

Nous nous demandions plus haut à quelles mains il convenait d'attribuer les céramiques des *pozzi*. La même question se pose ici pour les bronzes.

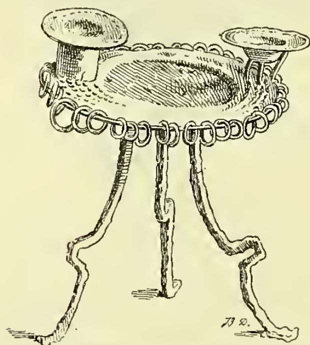


Fig. 62. — Plateau de bronze à coupelles. *Notizie*, 1882, pl. XIII, 6. Hauteur, 0m,185.

Sont-ils de fabrication indigène ? En ce qui concerne les *paalstabs*, on peut répondre affirmativement, puisqu'on a retrouvé dans les terramares quelques-unes des formes de pierre qui servaient à mouler ce genre d'instruments [5]. Mais les *paalstabs* doivent être mis à part : ils ne se rencontrent dans les *pozzi* que par exception, comme les derniers restes d'une civilisation primitive à peu près disparue. Ils semblent égarés au milieu des autres bronzes, qui eux ne sont pas en métal fondu, mais en métal laminé, martelé et rivé. La fabrication est si différente de part et d'autre, elle suppose des principes et des habitudes métallurgiques si contradictoires, qu'il est impossible d'attribuer à une même industrie les *paalstabs* et les bronzes villanoviens. De ce que les uns sont l'œuvre d'artisans italiques, on n'est donc pas fondé à conclure que les autres le sont aussi. Dira-t-on que, dans l'intervalle entre la période des terramares et celle des *pozzi*, les artisans italiques ont changé de méthode et graduellement passé, par une série de petits

1. Sur un ceinturon de Cornéto. (*Monumenti*, XI, pl. 59, fig. 4*a*.)

2. Sur le fourreau d'une épée. (*Monumenti*, XI, pl. 60, fig. 19*a*).

3. Deux fibules de Cornéto ont de même la feuille arrondie de l'arc découpée à jour. (*Notizie*, 1882, p. 180, 190 ; pl. XIII *bis*, 18.)

4. Un casque de Cornéto paraît avoir été garni à la partie inférieure d'une lamelle de bronze d'où pendaient des anneaux et des chaînettes. (*Notizie*, 1881, p. 360.)

5. *Bulletino*, 1876, p. 40.

progrès, de la fonte au laminage? Mais où sont les types de transition? La technique nouvelle paraît, l'ancienne disparaît, sans qu'on puisse établir entre elles aucun lien. D'ailleurs, étant donné l'incompatibilité absolue de leurs principes, l'une ne peut pas être considérée comme le développement naturel, la conséquence logique de l'autre. La substitution de l'une à l'autre ne peut s'expliquer que par l'hypothèse d'une sorte de révolution industrielle. Or les révolutions de ce genre ne se font pas toutes seules, surtout au milieu de populations à demi barbares, dont le génie n'est pas encore éveillé, où, chacun étant à soi-même son propre artisan, les traditions techniques sont forcément pauvres et condamnées à demeurer stationnaires pendant des siècles : elles ne peuvent être que le résultat d'un ensemble de circonstances accidentelles et d'influences étrangères. Que s'est-il donc passé en Italie? Puisque les bronzes villanoviens ne se montrent qu'à l'époque des *pozzi*, et que les *pozzi* sont des tombes étrusques, la première idée qui se présente à l'esprit est celle de l'invasion des Étrusques : on est tenté de se demander si ce ne sont pas eux qui ont introduit la métallurgie nouvelle dans la Péninsule, s'ils n'en ont pas apporté la tradition lors de leur immigration. Mais il y a à cela plusieurs difficultés. D'abord il ne semble pas que les Étrusques, au moment de leur entrée en Italie, aient été en possession d'une civilisation supérieure à celle des tribus italiques [1]. De part et d'autre la céramique témoigne d'une industrie dans l'enfance, pauvre d'invention, bornée dans ses procédés, en rapport avec les besoins d'une société barbare qui vit sous des huttes et se contente à peu de frais. La métallurgie villanovienne, au contraire, trahit une culture industrielle déjà développée. Il y a là une technique sûre d'elle-même, capable de combinaisons savantes, ingénieuse et simple à la fois, qui demande des outils perfectionnés et des mains exercées, qui implique par conséquent un long passé d'expériences et de tâtonnements, un apprentissage séculaire, des traditions suivies, des ateliers, en un mot un état social très éloigné de la barbarie.

Si l'art de la métallurgie villanovienne avait été apporté par les

1. Helbig, *Annali*, 1884, p. 132.

Étrusques en Italie, s'il avait fait partie de leur patrimoine industriel, ils devraient se présenter à nous, aussi loin que les découvertes archéologiques nous permettent de remonter, comme un peuple riche en bronze, l'habileté métallurgique ne pouvant exister que là où le métal ne fait pas défaut. Or telle n'est pas l'impression que laisse l'examen des plus anciens *pozzi*. Leur mobilier est en effet extrêmement pauvre en objets métalliques, et encore n'en comporte-t-il pas toujours. Tout se réduit à quelques petites fibules du type le plus simple, à quelques fils tordus en spirale, à quelques anneaux, à quelques rasoirs. Les grands récipients, les gourdes, les tasses, les casques, les ceinturons, les épées, les têtes de lance, les chaînettes, les pendeloques, les bracelets, les fibules de formes compliquées, les colliers, les pièces d'équipement, tout cela ne commence à se montrer que dans les *pozzi* de Cornéto qui sont le plus voisins des premières tombes à inhumation et très vraisemblablement contemporains, ou peu s'en faut, de celles-ci. C'est là un fait aujourd'hui bien établi et qui ressort nettement de tous les procès-verbaux des fouilles[1]. Et même à ce moment le métal est chose rare en Étrurie : dans le nombre des *pozzi* récents dont je parle, il y en a fort peu qui contiennent beaucoup de bronzes, et ce sont toujours des sépultures remarquables par la disposition même du puits, par l'abondance et l'opulence du mobilier funéraire. Toutes les belles pièces proviennent de trois ou quatre tombes[2]. On ne peut donc pas dire que durant la période des *pozzi* les Étrusques soient des métallurgistes : le bronze n'est pas chez eux une matière commune. Tout le monde n'est pas en état d'avoir une fibule ou de porter un fil de métal dans les cheveux : quant aux ceinturons, aux casques, aux vases, les riches seuls peuvent se les procurer. De là vient que les moindres débris ont une valeur intrinsèque : au lieu de les jeter au rebut, comme on fait de nos jours pour les vieilles ferrailles, on les recueille avec soin, comme les orfèvres modernes recueillent les moindres parcelles d'or et d'argent. On les met en réserve dans de grandes jarres qu'on enterre pour les dérober à toutes les convoitises en atten-

1. *Annali*, 1884, p. 120 et suiv.

2. Ghirardini, *Notizie*, 1882, p. 152-179.

dant l'occasion de fondre et de revendre en lingots cette provision de morceaux hors d'usage[1]. Le bronze, à l'état brut, est comme un capital.

Les premières populations étrusques en Italie sont ainsi, au point de vue métallurgique, dans une situation analogue à celle des Grecs de l'âge héroïque. Dans la Grèce primitive, comme le montrent les poèmes homériques, le métal est un luxe rare; l'homme riche est celui qui a beaucoup de bronze. Dans les jeux où les plus illustres héros mesurent leur valeur, les prix les plus enviés sont un trépied, ou une coupe, ou un casque, ou une arme. On se les passe de génération en génération comme un précieux héritage, précieux moins par le souvenir qui s'y attache que par la difficulté qu'il y a à s'en procurer de pareils. Les uns passent pour avoir une auguste origine, et l'on dit qu'Héphaistos lui-même, le forgeron divin, les a façonnés; les autres ont été vendus jadis ou donnés par quelque étranger de passage, par quelqu'un de ces « hommes phéniciens » qui représentent aux yeux du Grec de l'âge héroïque la perfection de la main-d'œuvre humaine, et qui s'arrêtent de loin en loin sur les plages helléniques pour déballer, au grand ébahissement des indigènes, les trésors d'une cargaison merveilleuse.



Fig. 63. — Seau en bronze rivé. *Monumenti*, XI, pl. 59, 1. Hauteur, $0^{m},30$.

1. Des jarres remplies d'objets cassés et de déchets de toutes sortes ont été trouvées sur plusieurs points de l'Italie. (*Bulletino*, 1880, p. 249; 1885, p. 207. *Notizie*, 1885, p. 422). La plus curieuse découverte est celle de la jarre de Bologne, contenant plus de 14,000 pièces d'un poids total de 1,500 kilog. (Zannoni, *Scavi della Certosa*, p. 116.) Ces dépôts sont certainement postérieurs à l'époque dont nous nous occupons ici : on le voit au style des objets qu'ils renferment; ils paraissent être, de plus, d'un temps où l'industrie métallurgique s'exerce en Étrurie. Mais il est probable qu'il y a là un usage très ancien, et qu'avant de savoir tirer parti eux-mêmes des rebuts métalliques, les Étrusques avaient déjà

Comme la plupart des objets métalliques dont se sert la Grèce homérique, les bronzes des plus anciens *pozzi* étrusques doivent être de provenance étrangère [1]. Du reste, on en rencontre de pareils ailleurs qu'en Italie. C'est ainsi qu'en Grèce vous trouvez des fils en spirale pour la coiffure [2], des têtes d'épingle en forme de roulette [3], des broches à disque faites de fils enroulés en spirale [4], des épées à lame plate et à deux tranchants [5], des ceinturons [6], des ustensiles mobiles sur un train [7]. Presque tous les types de fibules que nous avons signalés sont dans la collection des bronzes d'Olympie [8]. De Chypre proviennent des fibules surmontées d'un canard ou d'un cheval ainsi qu'un grand nombre de vases de forme identique à celle de la gourde biconvexe [9]. Il n'est pas vraisemblable que tout cela ait été importé d'Italie : l'hypothèse contraire est bien plus naturelle.

Dans un certain nombre de *pozzi* on a trouvé des objets dont la provenance exotique n'est pas douteuse, des épées et couteaux de fer avec poignées garnies d'ivoire [10], des fils, des épingles, des spirales, des fibules d'or [11], des rondelles d'or à ornements repoussés [12], des feuilles de bronze doré [13], des fils, des fibules, des anneaux, des bracelets d'argent [14], des débris de lames d'argent décorées de filets et de boutons repoussés [15], des pendeloques en verre émaillé [16], des coquillages étrangers à la Méditerranée [17], enfin des amulettes et des scarabées analogues à ceux qui se trouvent en Égypte, en Phénicie et en Grèce [18]. La présence de ces objets en Italie prouve que des relations

l'habitude de les collectionner et d'en faire des cachettes.

1. Je ne parle pas ici des bronzes de style villanovien découverts dans l'Europe centrale. Ils paraissent appartenir à une période plus récente que celle de nos *pozzi*. (S. Reinach, *Fouilles de Watsch en Carniole : Revue Archéologique*, 1883, II, p. 265 et suiv.)

2. Helbig, *Hom. Epos*, p. 166, 167.

3. Furtwængler, *Bronzefunde aus Olympia*, p. 36, et suiv.

4. Furtwængler, *Bronzefunde*, p. 37. Helbig, *Hom. Epos*, p. 192, note 5. *Bulletin de correspond. hellénique*, 1888, p. 56. Schliemann, *Mykenæ*, p. 196.

5. Helbig, *Hom. Epos*, p. 240 et suiv. Undset, *Annali*, 1885, p. 101.

6. Helbig, *Hom. Epos*, p. 199, fig. 67.

7. Helbig, *Hom. Epos*, p. 85, note 9.

8. Furtwængler, *Bronzefunde*, p. 41.

9. Perrot, *Hist. de l'art*, III, p. 690, 691, fig. 497, p. 830, 831.

10. *Notizie*, 1882, p. 180, 186.

11. *Notizie*, 1882, p. 156, 187, 188, 191. *Annali*, 1883, p. 290.

12. *Notizie*, 1882, p. 183. *Annali*, 1883, p. 290.

13. *Notizie*, 1882, p. 146, 161. *Annali*, 1883, p. 288, n° 23.

14. *Annali*, 1883, p. 287; n° 12, p. 290; n°s 8, 9, 12.

15. *Notizie*, 1882, p. 179.

16. *Notizie*, 1882, p. 147, 185, 187, 188. *Annali*, 1883, p. 289, 290.

17. *Notizie*, 1882, p. 161.

18. *Notizie*, 1882, p. 185.

commerciales existent entre les Étrusques et l'étranger. Or, partout où les bronzes manquent, ces objets manquent aussi ; partout au contraire où il y a des bronzes, on est presque sûr de rencontrer des débris d'or, de fer, d'argent ainsi que des verroteries. On constate même que les *pozzi* où les bronzes sont les plus abondants sont précisément ceux qui fournissent le plus de ces matières exotiques. Il y a là une coïncidence significative : on est fondé à conclure que bronzes, rondelles d'or, bracelets d'argent, épées de fer, scarabées, coquillages, tout cela est entré en Étrurie en même temps, par la même voie, qui n'est autre que celle du commerce méditerranéen.

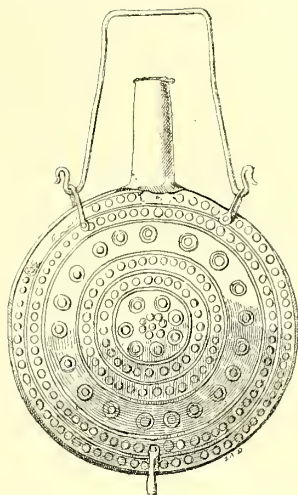


Fig. 64. — Gourde biconvexe en bronze. *Monumenti,* XI, planche 59, 2. Hauteur, 0m,24.

Si les bronzes des premiers *pozzi* étrusques sont des importations, d'où viennent-ils? Qui les a introduits en Italie? Il est tout simple de penser d'abord aux Phéniciens. On sait quelle était dans l'antiquité la renommée de la métallurgie phénicienne[1] : Tyr et Sidon étaient les principaux entrepôts du bronze. Leurs navires allaient jusqu'en Espagne, et peut-être au delà, chercher l'étain nécessaire à la composition de l'alliage. Le bronze une fois fabriqué, d'infatigables marchands couraient de rivage en rivage, colportant des vases, des trépieds, des armes, des objets de toilette, des ustensiles de ménage : il se peut que ces marchands aient été en rapports avec les Étrusques. Dans leurs voyages vers l'Occident, ils avaient dû plus d'une fois rencontrer les côtes de l'Italie. Malgré ces vraisemblances, malgré le caractère phénicien de certains objets, comme le vase à roulettes[2], j'hésite à croire que pour les bronzes qui nous occupent les Étrusques aient été les tributaires des Phéniciens. Ces bronzes, en effet, sont tous décorés suivant le système géométrique. Or il ne semble pas, quoi qu'on en ait

1. Dumont et Chaplain, *Céramiques*, p. 145.
2. Perrot, *Hist. de l'art,* IV, p. 334. *Annali*, 1885, p. 77-78.

dit[1], que ce système ait été familier à l'art oriental. Je ne veux pas entrer ici dans une discussion qui pourrait nous mener fort loin et qui, dans l'état actuel de la science, ne saurait aboutir à des conclusions certaines; mais n'est-il pas vraisemblable de penser que le système géométrique est originaire de la Grèce[2]? Pris à part, les éléments simples qui le composent, la ligne droite ou brisée, le point, la croix, etc., peuvent se trouver partout : j'admettrais volontiers qu'ils aient été apportés en Europe par les tribus aryennes. Mais la combinaison raisonnée et systématique de ces éléments en vue d'un effet décoratif, le groupement régulier et méthodique des lignes, en un mot le style lui-même, avec ses traits caractéristiques et ce qu'on pourrait appeler sa physionomie personnelle, n'apparaît tout formé que sur le sol de la Grèce et dans les îles de l'Archipel. C'est là qu'il a surtout fleuri, c'est là qu'il a laissé le plus de monuments, c'est là qu'il a duré le plus longtemps. Je serais donc porté à considérer les bronzes villanoviens comme étant de provenance plutôt hellénique que phénicienne[3]. Sans doute on n'en trouve pas beaucoup d'analogues en Grèce, mais enfin on en trouve quelques-uns, nous l'avons vu, et s'il n'y en a pas davantage, c'est que peut-être plus d'un dans le cours des siècles a été jeté à la fonte pour fournir aux besoins d'une main-d'œuvre nouvelle. L'hypothèse d'ailleurs d'un commerce entre la Grèce et l'Italie ne souffre aucune difficulté. Les deux péninsules sont si voisines qu'elles n'ont jamais dû être étrangères l'une à l'autre. Il ne faut pas oublier que dès l'âge héroïque les populations de l'Hellade nous apparaissent comme étant déjà depuis longtemps familières avec la vie maritime. Aussi loin qu'on remonte dans le passé, on ne trouve en Grèce que des marins. Son plus ancien empire est un empire

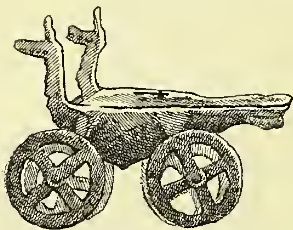


Fig. 65. — Vase de bronze à roulettes. *Notizie*, 1881, pl. V, 24. Hauteur, 0m,21.

1. Helbig, *Annali*, 1875, p. 221 et suiv. Dumont et Chaplain, *Céramiques*, p. 81 et suiv.

2. Cette opinion est celle que défend M. Rayet, dans son *Histoire de la céramique grecque*, p. 31.

3. La présence dans les *pozzi* d'objets de style oriental, comme le vase à roulettes et le scarabée, ne prouve pas contre l'hypothèse d'une importation hellénique. Pendant des siècles la Grèce a été inondée d'articles phéniciens. — Sur un ceinturon de bronze trouvé dans un *pozzo* de Cornéto et

maritime, celui de Minos, roi de Crète; ses plus anciennes légendes se rapportent à des expéditions maritimes[1]. Dès le quinzième siècle avant notre ère, il existe dans la mer Égée une marine assez puissante pour tenir en échec celle de la Phénicie : les Phéniciens finissent même par reculer devant elle [2]. Est-il vraisemblable que les Grecs, ainsi débarrassés de la concurrence phénicienne, se soient cantonnés dans les eaux de l'Archipel, de la mer Ionienne ou du golfe de Corinthe? Comment, avec leur esprit d'entreprise, leurs instincts de pirates et de marchands, n'auraient-ils pas cherché hors de ces parages l'emploi de leur merveilleuse activité [3]? Quelques heures de bon vent les jetaient en Italie et, mieux encore, le simple cabotage le long des côtes de l'Épire les conduisait naturellement d'escale en escale jusqu'à l'embouchure du Pô. On remarquera que plusieurs mythes grecs, ceux de Circé, des Sirènes, de Charybde et Scylla, sont localisés en Italie ou dans le voisinage, que les traditions ne manquent pas sur le passage de populations pélasgiques de Grèce en Italie à travers la mer Ionienne ou la mer Adriatique; qu'enfin des légendes, contestables il est vrai, rapportent la fondation de Cumes à des marins d'Eubée émigrés vers le onzième siècle. Ces souvenirs confus d'une

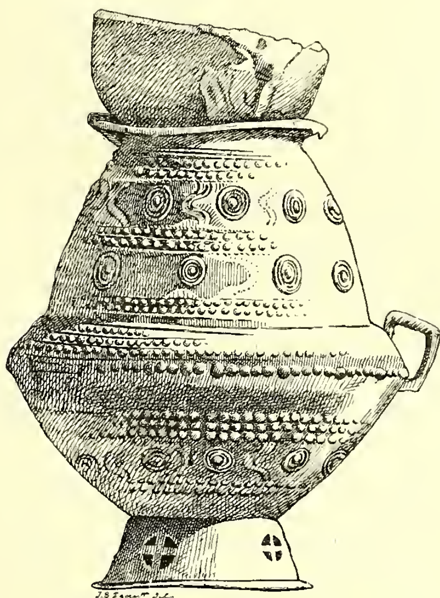


Fig. 66. — Ossuaire villanovien en bronze. *Notizie*, 1882, pl. XII, 14. Hauteur, 0m,35.

décoré d'ornements repoussés, on voit dans un coin la figure d'une tortue gravée au trait. (*Annali*, 1883, p. 286; *Monumenti*, XI, pl. LIX, 4 *a*.) Il semble que ce soit une marque ajoutée après coup. Si cela était, l'objet serait d'origine hellénique : on sait en effet qu'avant le cinquième siècle Égine et plusieurs villes du Péloponnèse avaient pour marque une tortue : d'où le nom de χελῶναι que l'on donnait à leurs monnaies. (Pollux, IX, 74. Hésychius, χελώνη.)

1. Thucydide, I, 3 et suiv. Voir Dumont et Chaplain, *Céramiques*, p. 76 et suiv.

2. Maspéro, *Hist. ancienne*, p. 248.

3. Dans Homère (*Odyssée*, XX, 383), les prétendants conseillent à Télémaque de transporter sur un navire ses hôtes pauvres et d'aller les vendre chez les *Sicules*, c'est-à-dire probablement sur la côte d'Italie la plus voisine d'Ithaque.

antiquité perdue dans les brouillards de la fable indiquent un va-et-vient entre les péninsules hellénique et italique.

Je crois donc que l'origine première des bronzes villanoviens n'est pas en Étrurie. Est-ce à dire que tous les bronzes de ce style sans exception, aussi bien ceux qui se montrent dans les plus anciens *pozzi* que ceux qui se rencontrent par la suite, soient de provenance étrangère? Je n'irais pas si loin. Nous avons vu plus haut, en étudiant les céramiques, que de bonne heure les Étrusques ont essayé de reproduire les formes de certains vases importés et de fabriquer tant bien que mal des poteries peintes, à l'imitation de celles que les hasards du commerce avaient mises entre leurs mains. Ce qu'ils ont fait pour la céramique, pourquoi ne l'auraient-ils pas fait aussi pour la métallurgie? Malheureusement le départ entre les objets métalliques travaillés par eux et les objets analogues travaillés en dehors de l'Italie est difficile à faire : on n'a pas, comme pour les vases, un criterium certain, la facture à la main ou au tour. Tout ce que nous pouvons dire, c'est qu'au moment où l'usage des *pozzi* est près de disparaître à Cornéto pour faire place aux sépultures à inhumation, il semble que les Étrusques aient réussi à s'approprier la technique du bronze martelé et rivé. On a en effet, datant de cette époque, un ossuaire villanovien en bronze (fig. 66). Ce type d'ossuaire étant particulier à l'Italie, le vase métallique qui le reproduit peut être considéré comme étaut de manufacture locale[1].

1. Cet argument, qui est donné aussi par Undset (*Annali*, 1885, p. 88-89), n'est pas absolument décisif et je le présente sous toutes réserves. Il se pourrait que le vase métallique fût le type primitif importé et que l'ossuaire dit villanovien ne fût qu'une imitation en terre cuite, comme le sont la plupart des vases de la même époque. On exagère beaucoup, je crois, le caractère traditionnel et en quelque sorte consacré de l'ossuaire villanovien. Il y a d'autres formes d'ossuaires dans les *pozzi*, le seau conique, entre autres, imité du seau en bronze, et à Poggio Renzo le pot à panse sphéroïde. J'ajoute que la forme même de l'ossuaire villanovien composé de plusieurs troncs de cône superposés semble dériver d'un prototype en cornets métalliques assemblés bord contre bord.

CHAPITRE IV.

LA CIVILISATION ÉTRUSQUE AU NORD DE L'APENNIN.

Ce que nous avons dit jusqu'ici de la première civilisation étrusque s'applique aussi bien à la région circumpadane qu'à la Toscane. De part et d'autre le mobilier funéraire des *pozzi* comporte à peu de chose près les mêmes types de poteries et de bronzes. C'est que nous sommes encore à une époque voisine du moment où les tribus étrusques, après un commun séjour dans l'Italie du nord, séjour dont il est d'ailleurs impossible d'évaluer la durée, viennent de se séparer en deux tronçons, les unes restant toujours au nord de l'Apennin, cantonnées surtout dans la région dont Bologne est la capitale, les autres ayant passé les montagnes et pris possession de l'Italie centrale. Une fois divisées par la barrière de l'Apennin, les deux fractions de la race cessent d'avoir entre elles des relations suivies. Pendant quelques siècles, jusqu'au jour où une politique d'expansion et de conquête ramène vers le nord les Étrusques de la Toscane, elles vivent étrangères l'une à l'autre. Tandis que l'une entre en contact avec des peuples d'une culture supérieure et se forme à leur école, l'autre, moins favorisée par les circonstances, demeure en arrière et fait peu de progrès. Il y a ainsi deux Étruries distinctes et, par suite, deux civilisations étrusques, qui n'ont ni la même physionomie ni la même histoire, et qu'il convient d'étudier séparément. Abandonnons donc pour un instant les Étrusques de la Toscane et arrêtons-nous au nord de l'Apennin.

L'histoire de l'art étrusque dans ces parages peut être aujourd'hui

tracée dans ses lignes générales, grâce aux nombreuses découvertes qui se sont succédé depuis trente-cinq ans et dont les recherches du comte Gozzadini à Villanova ont été le point de départ [1]. Il suffit de rappeler les fouilles de Marzabotto [2], de Savignano [3], de Bazzano [4], de Crespellano [5], d'Este [6], et surtout celles de Bologne [7]. Ces fouilles ont été faites avec tant de soin qu'il est possible de suivre tombe par tombe le développement des nécropoles à travers les âges et de classer par ordre d'ancienneté les objets recueillis. Nous distinguerons deux grandes périodes, caractérisées chacune par un mode de sépulture différent, et que nous appellerons l'une la période de l'art villanovien récent, l'autre la période de l'art gréco-bolonais.

§ 1. — PÉRIODE DE L'ART VILLANOVIEN RÉCENT.

Durant toute cette période, on ne pratique guère que l'incinération [8]. Le type de la tombe est celui des plus anciennes sépultures étrusques, le *pozzo* avec ossuaire. Le puits est tantôt cylindrique ou conique avec ou sans revêtement de pierres sèches, tantôt rectangulaire et entouré de galets ou de dalles plates formant boîte [9]. Il semble qu'il n'y ait eu aucune marque extérieure pour en désigner l'emplacement ; vers la fin de la période seulement quelques stèles ou cippes se montrent au-dessus des *pozzi* [10].

Le mobilier funéraire est plus ou moins riche, suivant la condition

1. Gozzadini, *Di un sepolcreto scoperto presso Bologna*, 1854. *Intorno ad altre settantuna tombe del sepolcreto etrusco*, 1856. *La Nécropole de Villanova*, 1870.

2. Gozzadini, *Di un antica necropoli a Marzabotto*, 1865. *Di ulteriori scoperte a Marzabotto*, 1870. *Renseignements sur une antique nécropole à Marzabotto*, 1871.

3. Crespellani, *Di un sepolcreto preromano a Savignano*, 1874.

4. Crespellani, *Del sepolcreto e degli altri monumenti antichi scoperti presso Bazzano*, 1875.

5. Gozzadini, *Il sepolcreto di Crespellano*, 1881.

6. Prosdocimi, *Le necropoli euganee atestine*. (*Notizie*, 1882, p. 5 et suiv.)

7. Gozzadini, *Di alcuni sepolcri della necropoli felsinea*, 1868. *Intorno ad alcuni sepolcri scavati nell' Arsenale*, 1875. *Intorno agli scavi arch. fatti dal sig. Arnoaldi-Veli*, 1877. Zannoni, *Gli scavi della Certosa*, 1876 (voir p. 108 et suiv. l'indication topographique des découvertes faites à Bologne). Burton, *Etruscan Bologna*; Londres, 1876.

8. Il y a en moyenne deux tombes à inhumation pour cent tombes à incinération.

9. Gozzadini, *la Nécropole de Villanova*, p. 10 et suiv.; p. 23. Zannoni, *Gli scavi della Certosa*, p. 112. Dans le Bolonais, le fond du puits est souvent en entonnoir.

10. Zannoni, *Gli scavi*, p. 33.

des personnes ensevelies, mais dans l'ensemble il ne varie guère. Il se compose à peu près des mêmes objets que celui des plus anciens *pozzi*. On y retrouve la plupart des types céramiques et métalliques que nous avons étudiés dans le chapitre précédent. La première civilisation étrusque, celle que nous avons appelée la civilisation villanovienne, se continue ainsi sans interruption, et cela jusqu'à la fin de la période qui nous occupe. Mais dans l'intervalle elle se développe et en se développant se modifie.

Considérons d'abord les céramiques, qui sont, comme par le passé, très abondantes, si même elles ne le sont pas davantage [1]. Au début la technique reste ce qu'elle était, c'est-à-dire fort imparfaite. C'est toujours la même argile impure, pétrie tant bien que mal, façonnée à la main, cuite à l'air libre et plus ou moins noircie par la fumée. Le progrès ne se manifeste que dans les formes. Celles-ci sont pour la plupart celles que nous connaissons déjà, mais moins massives. L'ossuaire, par exemple, a quelque chose de plus élancé : il porte sur un pied, a la panse moins évasée et plus arrondie, le col plus long et plus étroit. A côté des formes anciennes plus ou moins corrigées s'en trouvent d'autres qui paraissent pour la première fois : le seau en tronc de cône renversé (forme de la fig. 60), le cylindre lisse ou cerclé de distance en distance par de gros filets en relief, laissant entre eux des bandes alternativement rouges et noires [2], le pot à panse sphéroïdale sur un pied en tronc de cône (fig. 68), la coupe ou le plateau sur un pied cylindrique élevé (fig. 67), le plateau à coupelles en forme d'encrier avec un pied conique (forme de la fig. 72). Il est à remarquer que presque tous les vases sont montés sur un support, ce qui contribue à leur donner un aspect plus léger. Ce support a l'apparence d'un cône tronqué et fait penser aux cornets qui servent de pied aux vases de bronze. Les potiers s'inspirent évidemment des modèles métalliques. Cela est si vrai qu'ils vont jusqu'à suspendre aux anses de quelques vases des chaînettes d'argile, rappelant les chaînes

1. Dans les pages qui suivent, j'essaie de résumer les renseignements épars dans les auteurs qui viennent d'être cités, renseignements que j'ai complétés ou rectifiés par des observations personnelles au musée de Bologne.

2. Zannoni, *Gli scavi*, p. 320, 396.

de suspension dont étaient souvent munis les vases de bronze (fig. 68).

L'ornementation est encore conçue suivant le système géométrique; elle est tracée en creux, mais avec plus de soin et de finesse que sur les céramiques primitives, et surtout elle est moins chargée. On dirait que l'ouvrier cherche à la réduire le plus possible. Il lui arrive même de la supprimer tout à fait. D'autre part, les dessins imprimés à l'aide d'estampilles et les bandes de couleur commencent à prendre plus de place dans la décoration.

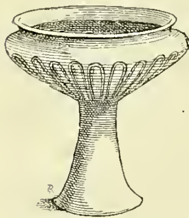


Fig. 67. — Coupe en terre cuite. Gozzadini, *Di un sepolcreto*, pl. III, 13. Hauteur, 0m,18.

Plus on s'éloigne des tombes archaïques, plus les changements s'accentuent. Une chose surtout est frappante, c'est le développement des dessins estampillés au détriment des dessins incisés : il est visible qu'une autre espèce de céramique est en train de se former. On en rencontre d'abord çà et là quelques exemples isolés; peu à peu ils se multiplient en même temps que les anciennes poteries tendent à disparaître. Dans la dernière partie de la période des *pozzi* bolonais, la révolution céramique est accomplie.

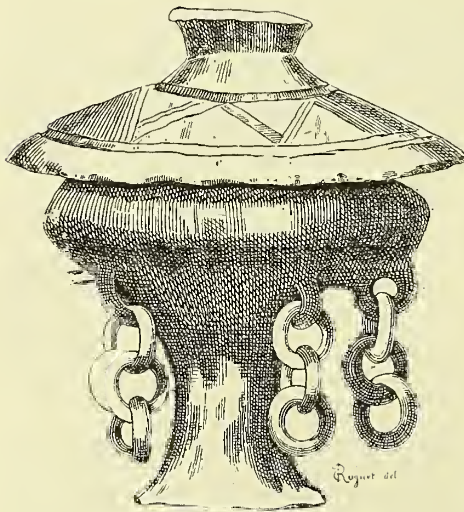


Fig. 68. — Vase à chaînettes d'argile. Musée de Bologne. Hauteur, 0m,21.

Désormais l'argile, convenablement épurée et pétrie, est d'un grain assez fin et d'une étoffe assez ferme pour qu'on puisse réduire de beaucoup l'épaisseur des parois. De là des formes de moins en moins massives. Les seaux, les tasses, les gobelets, les coupes, les vases à verser, les grands récipients sphériques, les vases à trépied, les vases jumeaux, les plateaux, les écuelles, tous les types traditionnels se retrouvent, mais plus légers, plus élégants. Certaines formes nouvelles reviennent très souvent, notamment le disque con-

vexe (fig. 69)[1] et le cylindre évasé en haut et en bas (fig. 70)[2], avec cloison intérieure horizontale formant deux récipients égaux opposés par le fond. Ce qui est surtout à remarquer, c'est la régularité des contours et la symétrie des profils arrondis : nous sommes loin des gauchissements de la poterie primitive. Tout n'est cependant pas irréprochable, et à voir certains défauts on n'ose affirmer que les vases aient été faits au tour. Mais il semble que le potier ait eu dans une certaine mesure la main guidée, soit qu'il prît des surmoulages sur des poteries importées, soit qu'il fît usage de quelque instrument découpé en croissant, analogue aux calibres dont se servent aujourd'hui les maçons pour faire sur le plâtre humide des moulures en relief[3]. En tous cas, la surface de l'argile a été aplanie et polie et quelquefois elle paraît avoir reçu une légère couverte de barbotine.

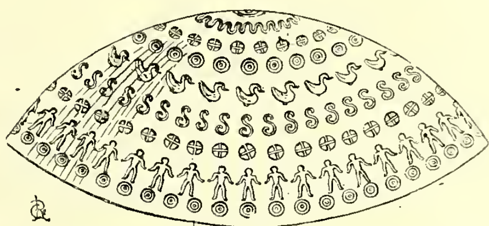


Fig. 69. — Disque convexe en terre cuite. Gozzadini, *Di un sepolcreto,* pl. III, 2.

Les vases sont non seulement mieux façonnés, mais aussi mieux cuits. Ils n'ont plus cet aspect sale et enfumé, cette teinte fausse indécise entre le rouge et le noir. La pâte est franchement rouge, ou brune, ou noire.



Fig. 70. — Cylindre à cloison intérieure horizontale. Gozzadini, *Di un sepolcreto,* pl. III, 9.

L'ornementation incisée a presque complètement disparu. Quelques vases ont des bandes horizontales peintes en rouge-brun ou en blanc, bandes assez larges et séparées par des filets en relief; mais la décoration ordinaire est à estampilles. Sur les poteries de l'âge antérieur nous avons remarqué quelques petites rosettes qui paraissaient avoir été

1. Diamètre moyen : 28 centimètres.
2. Hauteur moyenne : 20 centimètres.
3. Les vases à bandes horizontales colorées, séparées les unes des autres par des filets en relief, pourraient bien avoir été mis en forme dans des cercles de diamètre différent.

imprimées avec un cachet, mais ces rosettes étaient clairsemées et n'avaient dans l'ensemble de l'ornementation qu'une place très secondaire. Il n'en est plus de même ici. Les dessins estampillés ne sont plus un accessoire : ils ont conquis toute la surface du vase et le décorent à eux seuls (fig. 69, 70, 71). Ces dessins sont de diverses sortes. On distingue le point, la rosette avec diamètres en croix, la rosette avec rayons en étoile, les petits cercles concentriques, la croix grecque, la croix gammée, le croissant, le Z renversé ou penché, l'S droit ou penché, les raies parallèles de longueur graduellement décroissante et superposées en triangle, les méandres avec leurs différentes combinaisons. A ces motifs géométriques il faut ajouter les canards, les serpents, de petites silhouettes informes figurant un homme avec les bras et les jambes écartés, et sur quelques vases appartenant à la fin de la période, des silhouettes de guerriers armés, des sphinx, et des cerfs [1]. Tous ces motifs se développent, serrés les uns contre les autres, sur des zones horizontales ou concentriques, quelquefois séparées par des raies en creux, et chaque zone ne présente jamais qu'un seul motif répété. La surface tout entière du vase est ainsi couverte. L'empreinte est si régulière, si nette, si profonde [2], si exempte de bavures, qu'elle semble obtenue à l'emporte-pièce. Il est assez difficile de se figurer ce que pouvait être l'instrument employé à cet effet. Était-ce un cylindre à reliefs que l'on roulait sur l'argile encore fraîche? Le vase était-il façonné dans un moule à reliefs? L'ouvrier avait-il diverses espèces de cachets qu'il appliquait à main libre? Cette dernière hypothèse paraît être la plus vraisemblable. Il est facile de voir, par exemple, que les motifs composés de zigzags n'ont pas été estampés d'un seul coup, mais au moyen de plusieurs empreintes successives, chaque empreinte ne donnant qu'une des lignes



Fig. 71. — Seau en terre cuite. Gozzadini, *Di un sepolcreto*, pl. III, 17. Hauteur, 0m,16.

1. Zannoni, *Gli scavi*, p. 151, 236, 237. Gozzadini, *Di un sepolcreto*, p. 18. *Intorno ad altre settantuna tombe*, p. 5. *Intorno agli scavi Arnoaldi*, p. 25. Crespellani, *del sepolcreto... presso Bazzano*, p. 8. Gozzadini, *Di due sepolcri e di un frammento ceramico della necropoli felsinea*, p. 6, 7 (dans les *Atti delle deput. di storia patria dell'Emilia*, nouv. sér., vol. VI. 1re partie; Modène, 1881)

2. Le creux est de deux millimètres environ.

droites qui rapprochées bout à bout constituent la figure brisée du Z ou du méandre [1]. L'instrument était probablement quelque chose d'analogue au poinçon dont on se sert aujourd'hui pour marquer certains objets de métal, et comme il n'avait pas à mordre sur une matière dure, il pouvait être en terre cuite.

Si de la céramique on passe à la métallurgie, on voit que pendant assez longtemps elle reste à peu de chose près ce qu'elle était à la fin de ce que nous avons appelé la période des premiers *pozzi,* avec cette différence cependant que les bronzes sont en plus grande quantité. Jusqu'ici les vases étaient rares ; maintenant ils deviennent plus nombreux. On retrouve en bronze la plupart des formes observées tout à l'heure dans la collection céramique, le seau, le pot cylindrique, les coupes à pied, les tasses, les plateaux à coupelles (fig. 72), tous objets qui, sans aucun doute, fournissaient des modèles aux potiers. Les *paalstabs* et les rasoirs en croissant tendent à disparaître ; ils sont remplacés par des hachettes plates sans ailettes, parfois ornées de dessins, et par des rasoirs à lame allongée et légèrement recourbée. Dans quelques *pozzi* seulement les deux formes se trouvent associées. Les fibules se multiplient dans des proportions extraordinaires. Il y en a quelquefois jusqu'à vingt dans une seule tombe. Elles sont si abondantes qu'on est tenté de se demander s'il ne s'est pas produit dans le costume des populations étrusques quelque changement nécessitant l'emploi d'un plus grand nombre de broches. La plupart des types sont ceux que nous avons déjà vus. Un seul est nouveau, celui de la fibule avec arc garni de boules multicolores en verre émaillé. En général on remarque que l'ambre, l'os, le verre émaillé entrent plus fréquemment dans la composition des

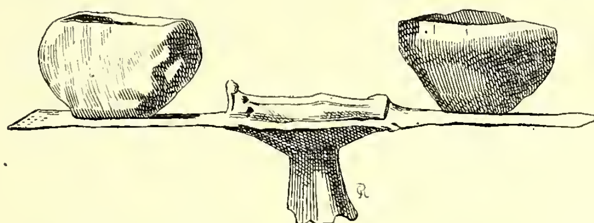


Fig. 72. — Plateau à coupelles. Musée de Bologne. Hauteur, 0m,12.

1. Gozzadini, *Di un sepolcreto*, p. 19.

objets de parure. Les têtes d'épingles sont souvent des billes d'ambre ou de verre; les bracelets ont des dents de castor ou des morceaux d'ambre enchâssés sur leur pourtour extérieur. Il y a beaucoup de colliers avec pendeloques d'ambre et de verre. On remarque aussi que quelques ustensiles et quelques armes, qui dans les tombes de l'âge antérieur étaient en bronze, sont maintenant en fer, des mors de cheval par exemple, des poignards, des couteaux, même des bracelets, des fibules et des anneaux. Le fer est donc encore un luxe rare, puisqu'on l'emploie à la fabrication d'objets de parure. Il en est de même de l'or et de l'argent.

Tout cela ne marque pas une civilisation bien florissante, mais enfin il y a progrès sur la période précédente. Les Étrusques commencent à être mieux pourvus de métal. Les importations ont augmenté et peut-être s'est-il formé dans le pays quelques ateliers pour travailler le bronze. C'est à l'un de ces ateliers qu'on pourrait attribuer l'énorme réserve de déchets métalliques qui a été découverte à Bologne dans une grande jarre de terre cuite et qui, tout compte fait, comprenait environs 15,000 pièces mises au rebut, ainsi que quelques pains de bronze sortant du creuset [1].

Les progrès se continuent lentement, tandis que de son côté la céramique passe de l'ornementation incisée à l'ornementation estampillée [2]. L'or et l'argent sont toujours rares, mais le fer se substitue au bronze; bientôt, à peu d'exceptions près, les épées, les couteaux, les hachettes, les mors de cheval, la plupart des instruments sont en fer. En bronze il ne reste plus guère que les objets de toilette et les vases. Les fibules sont plus abondantes que jamais. Tous les types anciens se retrouvent, mais aussi une multitude de types nouveaux, plus compliqués de forme, contournés en replis bizarres, munis quelquefois d'appendices en boules ou même portant des figurines sur l'arc, un cheval et son cavalier par exemple, ou bien un oiseau (fig. 73-81). Parmi les vases, qui sont assez nombreux, une forme domine, celle du seau en tronc de cône renversé, muni tantôt d'une anse

1. Zannoni, *Scavi*, p. 116.
2. Fouilles *Arnoaldi, Stradello della Certosa, Caserna dell' Annunziata* (Zannoni, p. 116).

unique mobile, tantôt de deux anses parallèles dont les points d'attache, voisins l'un de l'autre, sont disposés de manière à atténuer les oscillations pour empêcher le liquide de se répandre. La partie inférieure du seau est souvent doublée d'une sorte de cuvette rivée, soit qu'il ait paru utile de renforcer le fond pour le mettre mieux en état de résister au poids de l'eau et aux chocs contre les parois du puits, soit que le fond

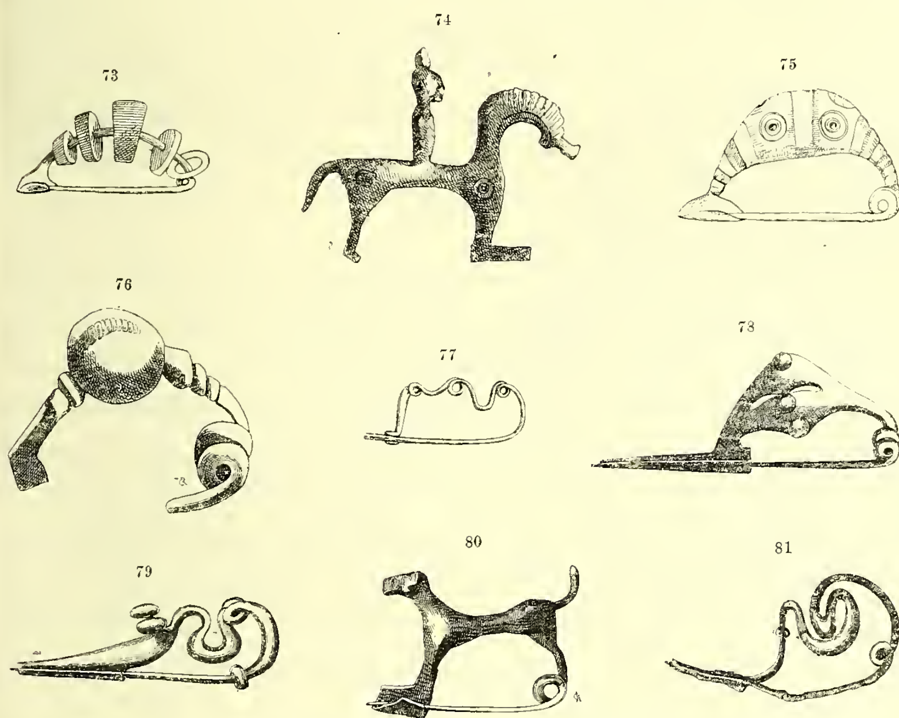


Fig. 73-81. — Fibules bolonaises. Musée de Bologne.

usé ait eu besoin d'un rapiéçage (fig. 82). Il est à remarquer que les vases de bronze sont maintenant dépourvus d'ornements. La décoration à boutons repoussés, ainsi que la décoration géométrique incisée ont disparu. Est-ce changement dans le goût des populations étrusques? Mais la céramique estampillée nous a montré au contraire qu'elles sont portées à surcharger bien plutôt qu'à restreindre l'ornementation. Ne serait-ce pas que jusqu'alors le commerce leur apportait du dehors des feuilles de bronze estampées et gravées, et que main-

tenant, pour des raisons qu'il nous est impossible de deviner, il leur apporte des feuilles de bronze tout unies?

Nous voilà arrivé au terme de ce que j'ai appelé la période de l'art villanovien récent. On voit ce qu'est devenue avec le temps la civilisation des premiers *pozzi* étrusques. Elle s'est enrichie de quelques formes et en a perdu quelques autres. Elle a modifié, pour les céramiques, et abandonné, pour les bronzes, ses antiques procédés d'ornementation. Elle s'est familiarisée avec l'usage du fer, et possède un peu plus d'or et d'argent; mais, tout bien considéré, elle a peu varié. Si elle a fait quelques progrès, ceux-ci ne trahissent pas l'effort persévérant et raisonné d'un génie industrieux. Il reste l'impression d'un peuple peu fécond en ressources, pauvre d'imagination, comme endormi dans une demi-barbarie.

Si l'on essaie d'analyser les divers éléments dont se compose son art, ou, pour prendre un terme moins ambitieux, son bagage industriel [1], on distingue en premier lieu un certain nombre de types traditionnels, qui datent de loin, que nous avons vus apparaître à l'époque des plus anciens *pozzi* et dont l'origine semble être un type d'importation protohellénique, venu soit par mer, à travers l'Adriatique, soit par la voie de l'Illyrie et de la Vénétie; ces éléments, nous les connaissons pour les avoir étudiés plus haut et nous n'avons pas à y revenir.

On distingue en second lieu des objets fabriqués en matières plus ou moins précieuses, certainement exotiques, tels que des boules de verre, des fibules et des anneaux d'or, quelques anneaux d'argent, des instruments de fer. Mais tout cela n'est pas très abondant. Les objets sont épars, clairsemés, comme s'ils avaient été jetés dans le pays par des navigateurs de passage. Nous avons bien constaté une certaine progression dans les importations, mais cette progression n'est ni assez rapide ni assez constante pour qu'on puisse conclure à l'existence d'un courant commercial régulier et permanent entre l'Italie du nord et les peuples marchands de la Méditerranée. Il est curieux qu'on ne trouve pas là un seul objet portant la marque du

1. Voir sur ce point Undset, *Annali*, 1885, p. 84 et suiv.

style oriental, tel qu'il s'est développé à partir du dixième siècle avant notre ère, tel que nous le connaissons par les découvertes faites en Phénicie, dans l'Archipel, en Grèce et en Toscane. Il est curieux aussi que les tombes bolonaises ne contiennent aucune poterie rappelant de près ou de loin les poteries peintes de la Grèce, poteries de style géométrique ou poteries du style corinthien primitif. De deux choses l'une : ou bien les marins qui s'arrêtaient à l'embouchure du Pô, Phéniciens ou Grecs, gens pratiques par excellence et soucieux de faire le trafic au meilleur compte possible, n'apportaient en Italie que de menus objets, des parcelles d'or ou d'argent, des couteaux de fer et des verroteries de pacotille, parce qu'ils avaient reconnu que les Étrusques de la région n'étaient pas difficiles et se contentaient à peu de frais; — ou bien, après s'être porté pendant quelque temps vers les côtes de l'Italie septentrionale, le commerce maritime s'est peu à peu détourné de ces parages pour chercher ailleurs, en Sicile, dans l'Italie méridionale, en Campanie, en Toscane, des marchés plus avantageux. Cette dernière hypothèse pourrait être confirmée par ce fait que plus on avance vers la fin de la période villanovienne, plus l'ambre devient abondant dans l'Étrurie du nord. Si cette matière se répand ainsi dans le pays, n'est-ce pas un signe qu'elle ne trouve plus, autant que par le passé, de débit à l'étranger, et que, par conséquent, il vient moins de marchands pour la chercher à l'embouchure du Pô?

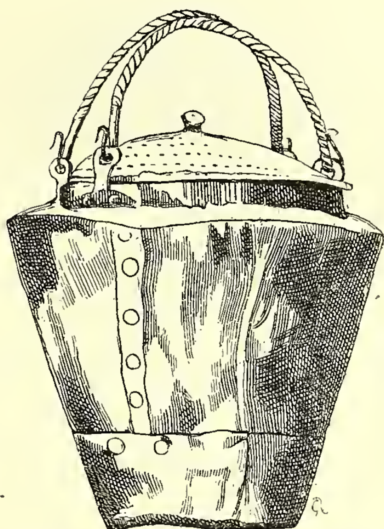


Fig. 82. — Seau en bronze. Musée de Bologne. Hauteur, $0^{m},31$.

Outre les éléments traditionnels et les éléments importés, on distingue enfin dans la civilisation des Étrusques du nord, pendant la période villanovienne, des éléments empruntés à une civilisation qui se développait en Italie même, dans le voisinage immédiat du Bolo-

nais, à *Ateste*. Cette ville était le centre principal d'un peuple dont on sait d'ailleurs peu de chose, des *Euganéens*, qui, après avoir occupé toute l'étendue de la Vénétie actuelle, entre la mer et les Alpes, avaient dû reculer devant l'invasion des Venètes Illyriens [1] et s'étaient concentrés un peu au nord de l'Adige, dans la région accidentée qui conserve encore aujourd'hui le nom de *Colli Euganei*. Des fouilles importantes, exécutées en 1881 à Este [2], ont fourni un riche matériel archéologique réparti dans des couches de sépultures superposées, dont les plus récentes sont de l'époque romaine et les plus anciennes correspondent à la première époque des *pozzi* [3]. Quand on examine la collection des antiquités euganéennes, il est impossible de ne pas faire entre elles et les antiquités bolonaises certains rapprochements. De part et d'autre mêmes formes céramiques et métalliques ; mêmes procédés généraux d'ornementation, consistant dans l'emploi des bandes peintes sur les vases ou de motifs estampillés. L'identité n'est pas complète cependant : chacun des deux groupes a sa physionomie propre et comporte certains objets caractéristiques. Lequel des deux a réagi sur l'autre? Comme à Este, à partir de la période archaïque, on ne rencontre aucun des objets caractéristiques de la civilisation bolonaise, et qu'au contraire à Bologne on recueille un grand nombre de types proprement euganéens [4], il est vraisemblable de penser que le commerce allait d'Este à Bologne et non pas de Bologne à Este, et que les Étrusques subissaient l'influence des Euganéens. Jusqu'ici cette influence se devine plutôt qu'elle ne se démontre ; mais s'il faut attendre de nouvelles découvertes pour en déterminer la portée avec précision, on peut dès à présent l'entrevoir et la signaler.

§ 2. — PÉRIODE DE L'ART GRÉCO-BOLONAIS.

Jusqu'ici nous n'avons point donné de dates et pour cause. Pendant des siècles les Étrusques du nord ont vécu oubliés dans leurs pau-

1. Tite-Live, I, 1. Pline III, 20, 133, 134.
2. *Notizie*, 1882, p. 5 et suiv.
3. Zannoni, *Gli scavi*, p. 159.
4. Zannoni, *Gli scavi*, p. 199, 200, 367.

vres villages. Personne dans l'antiquité n'a pensé à eux, n'a parlé d'eux. On ne sait rien de leur obscure existence, hormis ce que leurs tombes nous apprennent. Or, si ces tombes nous ont laissé entrevoir la lente évolution de l'industrie circumpadane, elles ne nous ont pas fourni un seul indice chronologique. En passant des unes aux autres, on a le sentiment qu'on n'est pas toujours à la même époque, que le temps accomplit son œuvre, mais on chemine dans les ténèbres d'un passé qui n'a pas d'histoire, où les points de repère manquent et qui échappe finalement à tous les calculs. Nous entrons maintenant dans une période archéologique un peu mieux définie [1].



Fig. 83. — Stèle avec bas-relief. Musée de Bologne. Hauteur, 0m,70.

L'avènement de cette période nouvelle se traduit par certaines modifications dans la sépulture. La majorité des tombes est à inhumation et non plus comme par le passé à incinération. Les corps étaient enfermés dans des cercueils de bois dont on retrouve les clous et quelques menus débris [2], et déposés dans des fosses rectangulaires garnies ou non de pierres sèches ou de dalles. Comme signe extérieur, le tombeau avait soit un cippe de pierre, sphérique ou ovoïde, soit une grande stèle plate, de forme circulaire ou ovale, décorée de bas-reliefs [3], quelquefois avec une inscription en caractères étrusques (fig. 83) [4]. D'autre part, ce qui reste des sépultures à incinération n'est plus conforme au type traditionnel des *pozzi* [5]. Les unes sont de simples trous, juste assez grands pour recevoir un ossuaire; les autres des fosses rectangulaires avec parois de pierres sèches, semblables à celles des tombes à inhumation. Quant aux

1. Nous l'étudierons surtout à la *Certosa* de Bologne, où elle est le mieux caractérisée. La plupart des antiquités de Marzabotto se rapportent à la même période.

2. Zannoni, *Gli scavi*, p. 385-392.

3. Nous y reviendrons dans le chapitre de la sculpture.

4. Zannoni, *Gli scavi*, p. 74, 153 et suiv.

5. Voir dans Zannoni (p. 417) le tableau des différents types de la sépulture à incinération.

ossuaires, ils ne sont pas non plus ce qu'ils étaient précédemment : on trouve des cendres dans des vases grossiers d'argile brune, à large panse, munis tantôt de deux petites anses, tantôt de deux appendices



Fig. 84. — Seau en bronze trouvé à la *Certosa*. Musée de Bologne. Hauteur, 0m,32.

recourbés en crochet pour servir d'appui à une corde ; dans des amphores communes dont les unes sont dépourvues d'ornements, dont les autres ont près du col quelques lignes droites ou ondulées tracées au pinceau ; dans des vases peints de style grec ; dans des boîtes cylindriques en bronze, cerclées de gros filets horizontaux (cistes à cor-

dons); dans des seaux de bronze; dans des récipients de marbre en forme de *lébès* [1].

Le mobilier funéraire ne ressemble pas à celui de la période précé-



Fig. 85. — Seau de la *Certosa* (suite des figures).

dente. A part quelques poteries très communes qui continuent la tradition de la vieille céramique italique, on ne voit plus que par exception des vases de style villanovien. A leur place, on recueille des vases

1. Zannoni, *Gli scavi*, p. 191. Gozzadini, *Di un antica necrop. a Marzabotto*, p. 36.

peints à figures noires [1] ou à figures rouges [2]; des fioles à parfum en albâtre (*alabastra*); des vases à vernis noir brillant. La métallurgie n'est pas moins transformée que la céramique. Par leur forme en tronc de cône renversé, deux seaux de bronze trouvés à Bologne, l'un à la *Certosa* (fig. 84, 85), l'autre dans les fouilles *Arnoaldi Veli,* rappellent des types antérieurs, mais leur ornementation est conçue dans un esprit tout nouveau et présente, au lieu de motifs géométriques, des zônes horizontales de figures au repoussé. On y voit des défilés militaires, des courses de chars, des processions religieuses avec les victimes et tout l'attirail des vases sacrés pour le sacrifice, divers tableaux faisant allusion aux occupations de la vie journalière, à la chasse, aux festins, au labourage; enfin des bandes décoratives d'animaux sauvages ou fantastiques, lions, sphinx, cerfs, etc., passant à la file [3]. Ces deux seaux, dont on peut d'ailleurs rapprocher plusieurs seaux à figures gravées ou repoussées découverts dans la haute Italie et dans le Tyrol [4], sont des monuments fort curieux parce qu'ils nous offrent comme l'illustration de la vie civile, militaire et religieuse des Étrusques du nord : on voit comment ces populations avaient coutume de se vêtir et de s'équiper, de quels ustensiles et de quelles armes elles se servaient. Mais ce qui fait surtout l'intérêt de ces vases, c'est qu'ils nous montrent les premiers efforts des Étrusques pour reproduire la figure humaine. Jusque-là nous n'avions d'eux que quelques maquettes informes. Des ambitions plastiques semblent s'être éveillées chez eux tout à coup, sans doute à la vue des vases peints grecs répandus dans leur pays. Ils cherchent dans la mesure de leurs forces à s'inspirer de ces mo-

1. Il y a quelques amphores panathénaïques dont deux avec une inscription. (*Notizie,* 1882, p. 134-135. Zannoni, *Scavi,* p. 334.) Un fragment de Marzabotto porte la signature de *Kachrylion.* (Gozzadini, *Di un antica necrop.,* p. 34.) Sur *Kachrylion,* voir Rayet et Collignon, *Céramique grecque,* p. 173 et suiv.

2. Plusieurs ont des inscriptions grecques. (Zannoni, *Scavi,* p. 53, 333.)

3. Zannoni, *Scavi,* p. 101 et suiv., pl. 35, 7. *Notizie,* 1881, p. 19. Brizio, *Nuova situla di bronzo figurata trovata in Bologna,* Modène, 1884. *Bullettino,* 1872, p. 210 et suiv.

4. *Notizie,* 1882, p. 26 (Este), pl. VI, 1, 10; VII, 1, 7, 16; 1886, p. 113 (Golasecca). Biondelli, *Di una tomba gallo-italica scoperta a Sesto Calende,* pl. II. *Revue archéologique,* XVI (1867), pl. XXI, 8. Conze, *Frammenti di un vaso di bronzo trovati nel Tirolo* (*Annali,* 1874, p. 171. *Monumenti,* X, pl. VI). Orsi, *La situla di Watsch,* Modène, 1883. Hochstetter, *Die neuesten Gräberfunde von Watsch.* Deschmann, *Ein Kunstwerk der etruskischen Metall-Technik,* Vienne, 1883. Caimi, *La situla di Trezzo,* Milan, 1877. Reinach, *Revue archéologique,* 1883 (II), p. 265 et suiv. Maury, *Gazette archéologique,* 1887, p. 49-64.

dèles, mais sans les copier. Ils s'ingénient à faire quelque chose de personnel; ils se représentent comme ils sont, comme ils se voient. Sous l'inexpérience enfantine du dessin et du modelé se trahit un sentiment assez vif de la réalité.

Parmi les objets métalliques qu'on peut encore rattacher à une tradition antérieure, il faut citer les *cistes à cordons*. On désigne ainsi un récipient cylindrique fait avec une feuille de bronze rectangulaire enroulée, dont les petits côtés ont été rapprochés et rivés ensemble. Le cylindre est cerclé de distance en distance par des cordons horizontaux, qui ne sont que des renflements à profil convexe obtenus au repoussé avant l'enroulement de la feuille (fig. 86). Le nombre de ces cordons varie de cinq à quinze. Le bord du cylindre est replié vers l'intérieur sur un cerceau de fer. Le couvercle est un disque plat orné de rosaces formées de cercles concentriques. La ciste à cordons est un type déjà ancien en Italie, car nous l'avons observé dans la collection céramique de la période précédente. Mais ce n'est qu'à l'époque où nous sommes qu'il se rencontre en bronze. Les tombes dans lesquelles il remplit l'office d'ossuaire sont toutes voisines des tombes à inhumation avec vases peints et certainement contemporaines, ou peu s'en faut, de celles-ci [1]. Il y a des cistes à cordons en France, en Belgique, en Suisse, en Autriche, en Allemagne, jusque dans le voisinage de la mer du Nord et de la mer Baltique [2]. Celles d'Italie ne proviennent pas toutes du bassin du Pô; on en a signalé dans le Picenum, à Tolentino [3]; en Campanie, à Nocera et à Cumes [4], enfin à l'extrémité méridionale de la Péninsule, à Tarente [5]. Mais nulle part elles ne sont plus

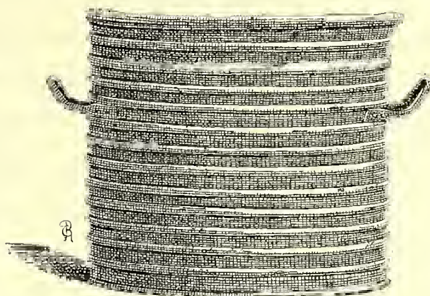


Fig. 86. — Ciste à cordons. Musée de Bologne. Hauteur, 0^m,325.

1. On a même trouvé à Monteveglio (Bolonais) une ciste à cordons contenant un vase peint. (Gozzadini, *Di ulter. scop. a Marzabotto*, p. 23.)

2. Bertrand, *Archéologie celtique et gauloise*, p. 312 et suiv. *Matériaux pour servir à l'histoire de l'homme*, 1887, p. 152-154.

3. *Bullettino*, 1880, p. 97.

4. *Annali*, 1866, p. 166. *Mittheilungen d. d. arch. Instituts* (Rome), II, 1887, p. 269.

5 Lenormant (*Gazette archéologique*, VII, 1881, p. 93).

nombreuses que dans la région située entre les Alpes et l'Apennin.

La question est encore controversée de savoir à quel peuple il convient d'en attribuer la fabrication. Les uns inclinent à penser que ce sont des produits de la métallurgie celtique, qui ont pu être, il est vrai, imités par les populations étrusques de l'Italie septentrionale [1]; d'autres les considèrent comme étant toutes de fabrique étrusque [2]; d'autres enfin y voient des œuvres de l'industrie grecque, de l'industrie de Chalcis, répandues en Italie par des marchands de Cumes [3]. De ces trois hypothèses les deux premières n'expliquent pas la présence des cistes à cordons en Campanie et à Tarente. Je veux bien qu'il y ait eu des relations commerciales entre l'Italie septentrionale et l'Italie méridionale; mais le commerce a dû aller du sud au nord et non pas du nord au sud. Les Grecs de la Grande-Grèce, étant en possession de traditions industrielles déjà séculaires, n'avaient que faire d'aller chercher au nord de l'Adriatique des produits manufacturés; ils avaient plus à donner qu'à emprunter aux populations de l'Étrurie circumpadane. Si la ciste à cordons se trouve dans des pays grecs, il est tout naturel de penser que le type est d'origine hellénique. Je dis le type, et pas davantage : je n'irais pas en effet jusqu'à croire que toutes les cistes de ce genre soient des produits grecs importés. Cela supposerait qu'à l'époque où la Grèce fabriquait des vases peints à figures rouges, elle en était encore pour le bronze à la technique des assemblages par rivets; or il est constant qu'à ce moment les Grecs connaissaient l'art de la soudure. Pour concilier toutes les difficultés, il suffirait de distinguer entre le type de la ciste et les divers exemplaires de ce type. Celui-ci peut être grec, et je crois qu'il l'est en effet [4]; mais une fois porté en Italie par le commerce, et cela de très bonne heure, il y a été reproduit. Les Étrusques du Nord s'en sont emparés, ont essayé de l'imiter d'abord en terre cuite, et ont

1. Bertrand, *Revue archéologique*, XXX (1873), p. 371 et suiv.

2. Gozzadini, *Scavi Arnoaldi*, p. 41.

3. Helbig, *Annali*, 1880, p. 252; *Bulletino*, 1881, p. 177; *Homerische Epos*, p. 34. Pigorini, *Bullet. di paloetn.*, XIII, p. 83 et suiv. Von Duhn, *Mittheil. d. d. arch. Instituts* (Rome), II, 1887, p. 269 et suiv.

4. Un des gobelets d'or de Mycènes présente des cordons horizontaux. (Schliemann, *Mycenae*, p. 232, fig. 340.)

fini par l'imiter en bronze. Les cistes trouvées à Bologne me paraîtraient donc devoir être attribuées à la métallurgie circumpadane [1].

Abstraction faite des seaux à figures et des cistes à cordons, la métallurgie de la période gréco-bolonaise n'offre aucun objet qui rappelle même de loin la métallurgie de la période précédente. La vaisselle se compose de récipients à panse lisse, en bronze soudé, avec des reliefs à l'endroit des attaches, une rosette par exemple, ou un masque, ou une palmette. On remarque des seaux coniques ou ovoïdes (fig. 94, 88), des passoires (fig. 89), des *simpula* avec une tête de cane au bout du manche (fig. 90), des œnochoés (fig. 91), des olpés (fig. 92), des patères [2], des candélabres [3], des miroirs [4], des cistes sans cordons [5], avec des ciselures et des appliques historiées, enfin des statuettes d'un art assez fin, un Hercule armé de l'arc par exemple [6], un groupe représentant Mars et Vénus [7], ou bien encore cet esclave nu qui porte sur l'épaule une amphore (fig. 87), tous objets qui ressemblent à ceux que l'on recueille par centaines dans les nécropoles de la Toscane et qui appartiennent à l'art étrusco-grec de l'Italie centrale.



Fig. 87.— Figurine de bronze trouvée à Marzabotto. Gozzadini, *Ulteriori scoperte*, pl. XII, 6*b*. Hauteur, 0m,12.

1. M. Lenormand (*Gazette archéol.*, 1881, p. 93), après avoir observé certaines différences dans le montage des cistes du Bolonais et des cistes de Tarente, émet cette conjecture « que le commerce maritime devait apporter de Chalcis le métal constitutif de ces cistes à l'état de feuilles modelées en demi-cylindre et estampées au marteau, que les ouvriers indigènes assemblaient et montaient dans chaque pays, plutôt qu'à l'état d'objets entièrement terminés. »

2. Sur cette vaisselle, voir Zannoni, *Scavi*, p. 76. Gozzadini, *Di un antica necropoli a Marzabotto*, p. 59, pl. XVIII, 8.

3. Zannoni, *Scavi*, p. 91, 197, 258, 407.

4. Zannoni, *Scavi*, p. 171.

5. Zannoni, *Scavi*, p. 313.

6. Zannoni, *Scavi*, pl. XXVI, 5.

7. Gozzadini, *Ulteriori scoperte a Marzabotto*, pl. XI, 4.

Les bijoux de bronze ne se trouvent plus que dans les tombes les plus pauvres. Partout ailleurs les bijoux sont en or et en argent, analogues d'ailleurs à ceux de l'art toscan. Les fibules sont en argent, avec une boule au bout de l'arc, et il est rare qu'il y en ait plus de deux dans une tombe (fig. 93). Les verroteries sont beaucoup moins abondantes que par le passé; il en est de même de l'ambre.

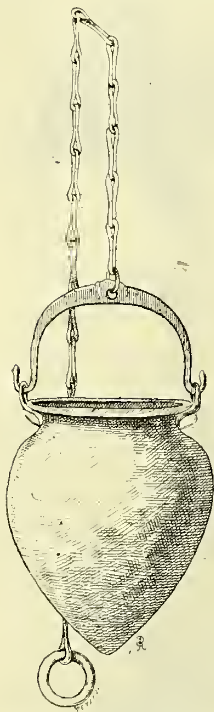


Fig. 88. — Seau ovoïde, de Marzabotto. Gozzadini, *Ulteriori scoperte*, pl. XIV, 6. Hauteur du seau, 0m,17.

Ces observations permettent de fixer, au moins approximativement, les limites chronologiques de la période gréco-bolonaise. De récents travaux ont établi que la fabrication des vases à figures rouges [1] en Grèce a commencé au début du cinquième siècle avant notre ère [2]. En admettant que les premières importations en Italie aient été quelque peu postérieures au grand développement de cette fabrication, c'est-à-dire à la première moitié du cinquième siècle, on pourrait placer les plus anciennes tombes de la période gréco-bolonaise entre 450 et 400 [3]. Les plus récentes ne seraient guère postérieures au troisième siècle, c'est-à-dire à l'installation des Gaulois dans l'Italie septentrionale [4].

Ainsi, vers le cinquième siècle, l'Étrurie circumpadane, vouée jusqu'alors à la civilisation villanovienne, a brusquement changé ses traditions industrielles pour prendre celles de l'art étrusco-grec. Cette région a donc traversé une crise décisive.

Suivant une théorie fort en faveur parmi les archéologues italiens, surtout parmi les archéologues bolonais, qui en font presque une ques-

1. Je ne me fonde ici que sur les vases à figures rouges, et non pas sur les vases à figures noires, parce qu'il semble que les deux genres de vases aient pénétré simultanément dans le Bolonais. Les tombes qui ont des vases à figures noires ne paraissent pas plus anciennes que les autres. Les deux types de peintures sont souvent associés dans une même sépulture. Voir, par exemple, Zannoni, *Scavi*, p. 70, pl. XVII.

2. Studniczka, *Iahrbuch des d. arch. Instituts*, 1887, p. 159-168.

3. Selon M. Brunn, il faudrait adopter une date plus basse. Mais sa théorie sur la chronologie des vases peints est très contestable, et je m'en tiens aux dates généralement acceptées. Voir Brunn, *Probleme in der Geschichte der Vasenmalerei*, et *Die Ausgrabungen der Certosa*.

4. Tite-Live, V, 33, 34. *Arch. Zeitung*, 1871, p. 104. Bertrand, *Archéologie celtique*, p. 359 et suiv.

tion de patriotisme, la disparition de l'art villanovien correspondrait à un grand événement qui, en substituant une race à une autre, aurait changé la face du pays. Jusque-là tout serait ombrien, les tombes à incinération, les vases, les bronzes, les bijoux [1]. La civilisation étrusque ne commencerait qu'avec les tombes à inhumation. Nous serions entraîné beaucoup trop loin si nous entreprenions de discuter en détail les arguments invoqués par les partisans de l'hypothèse ombrienne. Leur principal argument, pour établir qu'il y a deux races succes-

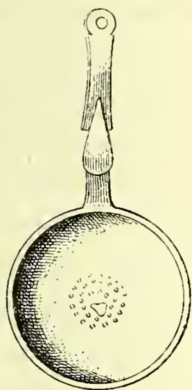


Fig. 89. — Passoire en bronze. Musée de Bologne. Hauteur, 0m,33.

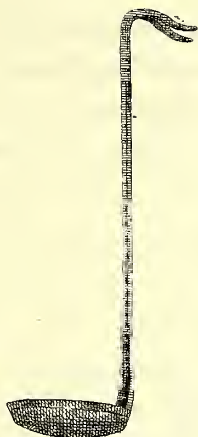


Fig. 90. — *Simpulum*. Musée de Bologne. Hauteur, 0m,325.



Fig. 91. — Œnochoé de bronze. Musée de Bologne. Hauteur, 0m,25.

sives, est qu'il y a deux genres de sépultures différents. Or nous avons montré que les anciens pratiquaient indistinctement l'un et l'autre système, que les Étrusques en particulier n'avaient pas à cet égard de coutumes bien arrêtées et que l'usage de l'incinération existait chez eux au même titre que l'usage de l'inhumation. Si le mode de sépulture a changé dans la région circumpadane, cela ne prouve donc pas qu'il y ait eu changement de race. J'ajoute qu'un événement de cette importance, la substitution violente des Étrusques aux Ombriens, se produisant au cinquième siècle, en pleine époque historique, n'aurait pas passé inaperçu. Or aucun auteur ne nous parle d'une

1. Zannoni, *Scavi*, p. 120 et suiv. Brizio, *Gli Umbri nella regione circumpadana.*

conquête de l'Ombrie par les Étrusques, si ce n'est d'une conquête très ancienne, se rapportant aux temps lointains de la migration étrusque en Italie, antérieure de quelques siècles à la fondation de Rome[1]. Le souvenir de cette conquête légendaire n'a rien à faire ici, puisque nous sommes en présence de conquérants qui apportent avec eux des vases peints.



Fig. 92. — Olpé de bronze. Musée de Bologne. Hauteur, 0m,14.

Mais alors d'où vient cette subite transformation de l'industrie et de l'art dans l'Étrurie circumpadane? Quelles circonstances ont brusquement renouvelé le monde étrusque dans ces parages? Il me semble qu'il y a une explication toute naturelle. Comme le prouve le mobilier des tombes bolonaises à *pozzo*, les Étrusques du bassin du Pô, perdus au fond de l'Adriatique où le commerce méditerranéen ne se portait plus que d'une façon intermittente depuis que l'ambre n'était plus recherché, séparés par le massif de l'Apennin des tribus de leur race que le courant de la migration primitive avait jetées dans la Toscane, n'avaient qu'imparfaitement réussi à sortir de leur barbarie originelle. Ils avaient fait quelques progrès, mais des progrès lents et peu considérables. Au moment où la Grèce importait déjà ses vases peints dans l'Italie centrale, ils étaient, pour ainsi dire, encore dans l'enfance. Un jour vint où le lien rompu pendant des siècles se renoua entre eux et les Étrusques de la Toscane. Ceux-ci, qui habitaient la féconde vallée du *Clanis*, qui avaient d'opulentes cités, *Cortona*, *Arretium*, *Clusium*, *Perusia*, qui étaient assez puissants à la fin du sixième siècle pour être appelés contre Rome par les Tarquins, se sentant contrariés dans leur expansion naturelle par les progrès de la République romaine, durent se tourner vers le nord et se répandre au delà de l'Apennin. Or ces Étrusques de la Toscane étaient fort avancés dans la civilisation. Par l'intermédiaire des cités maritimes, par la voie du commerce qui remontait la vallée du Tibre, ils avaient reçu de bonne heure l'éducation de

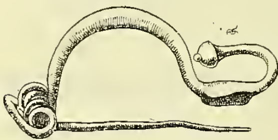


Fig. 93. — Fibule d'argent. Musée de Bologne. Longueur, 0m,05.

1. Pline, *H. N.*, III, 14, 112. Strabon, V, p. 214. Tite-Live, IV, 49.

l'art oriental et de l'art grec : ils étaient en possession de tous les arts et de toutes les industries. Il arriva alors ce qui arrive toujours quand la civilisation rencontre la barbarie : le peuple barbare se transforma rapidement à l'image du peuple civilisé. De même que les Gaulois perdirent en moins d'un siècle, au contact des Romains, leurs traditions, leurs mœurs, leur industrie et jusqu'à leur langue, de même les Étrusques du Bolonais dépouillèrent leur barbarie séculaire au contact des Étrusques de la Toscane. Ils s'assimilèrent si bien aux nouveaux venus qu'il ne fut plus possible de les distinguer, et comme les uns et les autres étaient de même race et parlaient la même langue, la révolution put se faire assez vite pour qu'à distance nous ayons l'illusion d'un peuple disparu remplacé par un autre. En réalité la population est restée la même : elle se présente seulement sous un costume nouveau qui la rend méconnaissable.

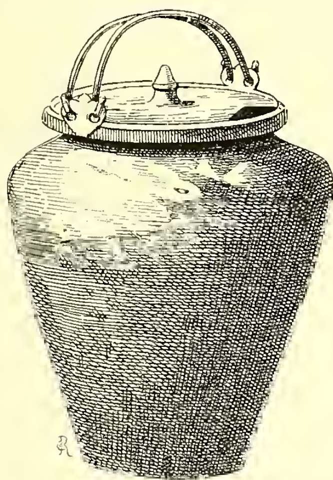


Fig. 94. — Seau de bronze. Musée de Bologne.
Hauteur sans l'anse, $0^{m},30$.

CHAPITRE V.

L'ART ÉTRUSQUE AU SUD DE L'APENNIN.

Pour qui étudie la civilisation étrusque, l'intérêt est moins au nord qu'au sud de l'Apennin : c'est en Toscane que les Étrusques ont trouvé leur expression politique et donné la mesure de leur génie ; là s'est constitué l'art qui porte leur nom. Cet art n'est ni original ni homogène : il a plusieurs fois changé de caractère et n'a pris qu'assez tard une physionomie propre. Avant donc d'analyser les œuvres qu'il a laissées, il convient de jeter un coup d'œil d'ensemble sur son histoire, de voir quelles sont ses origines et quelles circonstances ont contribué à le former.

§ 1. — LA PÉRIODE DES TOMBES A *fossa.*

Nous avons laissé les Étrusques de la Toscane au moment où cesse, dans la nécropole de Cornéto, l'usage antique de l'incinération. Le *pozzo* fait place à ce qu'on appelle la tombe à *fossa* [1] fosse rectangulaire dont les dimensions varient entre deux mètres et deux mètres cinquante pour la longueur, un mètre et un mètre trente pour la largeur, deux et trois mètres pour la profondeur [2]. Tantôt c'est un simple trou au fond duquel le corps non brûlé a été déposé et qu'on a ensuite rempli de terre; tantôt sur des rebords ménagés à dessein on a placé une dalle formant couvercle au-dessus d'une sorte de caisse naturelle qui reste vide de terre; tantôt en-

1. On l'appelle aussi *deposito egizio.* (*Bulletino*, 1881, p. 39.)
2. *Annali,* 1884, p. 113.

fin le corps ne repose pas directement sur le sol, mais est enseveli dans un cercueil de pierre [1].

Avec les tombes à *fossa,* il ne semble pas, au premier abord, qu'une nouvelle période archéologique commence, tant la relation est étroite entre les premières sépultures à inhumation et les dernières sépultures à incinération. Les unes et les autres s'entremêlent dans la nécropole comme si elles avaient été toutes creusées à peu près à la même époque [2]. Le mobilier funéraire des unes ressemble beaucoup à celui des autres. M. Helbig a dressé un catalogue comparé qui à cet égard est des plus significatifs [3] : de part et d'autre mêmes céramiques villanoviennes à dessins géométriques incisés, l'écuelle, la tasse à anse verticale avec ou sans tenon, la tasse munie de cornes au sommet de l'anse, la tasse à deux anses en torsade, les fusaïoles [4]; de part et d'autre aussi mêmes vases de bronze, le vase en forme d'ossuaire, le seau avec ou sans pied conique, la gourde, l'écuelle, la tasse ; mêmes ustensiles, couteaux, épées, mors de cheval, hachettes, rasoirs ; mêmes fibules enfin, à arc simple, à disque avec ou sans bâtonnet, à arc boursouflé, à arc garni de fausses têtes de charnières. Si la provenance des objets n'était pas dûment constatée, s'il n'était pas certain qu'ils ont été recueillis dans des tombes à *fossa,* on jurerait qu'ils appartiennent à des *pozzi.*

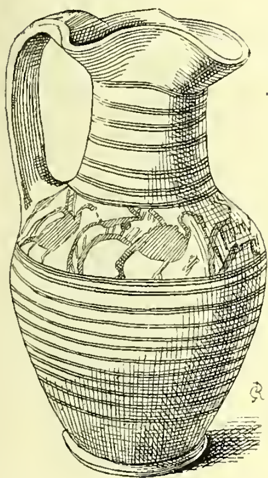


Fig. 95. — Vase à peintures, façonné au tour. *Monumenti,* XII, pl. III, 4. Hauteur, 0m,12.

Mais alors pourquoi tracer entre les deux genres de tombes une ligne de démarcation? C'est qu'en dépit de toutes ces analogies le contenu des unes n'est pas absolument identique à celui des autres.

Il y a d'abord dans les *fosse* un certain nombre de céramiques que

1. De là le nom de tombe à *cassa.* Selon M. Helbig, ce type serait le plus ancien des trois. (*Bulletino,* 1885, p. 116.)

2. Sur les tombes à *fossa,* voir Ghirardini, *Notizie,* 1881, p. 349; 1882, p. 191. Helbig, *Annali,* 1884, p. 115-120. Undset, *Annali,* 1885, p. 13.

3. *Annali,* 1884, p. 118-123, 181-188.

4. Les *fosse* ont de plus, comme les *pozzi,* des vases de bois garnis de clous de bronze. (*Annali,* 1874, p. 263; *Monumenti,* X, pl. Xd, 2, 2a, 3, 7, 8).

les *pozzi* n'ont pas, ou du moins qu'on n'y trouve que par exception. Ce sont : 1° des poteries qui par leurs formes rappellent les poteries villanoviennes, mais qui s'en distinguent par la préparation plus fine de leur pâte et par le lustre noir de leur surface [1], premiers essais d'une céramique noire dont la fabrication se développera plus tard en Étrurie et que l'on désigne sous le nom de *bucchero nero;* 2° des vases façonnés au tour, à fond jaune décoré de dessins géométriques au pinceau et de figures d'oiseaux, semblables à ceux que l'on recueille à Chypre (fig. 95); plusieurs de ces vases ont, comme à Chypre, des formes d'animaux [2]; 3° de petits lécythes grecs, ornés de raies horizontales brunâtres sur fond jaune, quelquefois avec une zone de quadrupèdes courants [3]; 4° enfin quelques vases, mais en petit nombre, appartenant à la catégorie des vases dits corinthiens, d'un style encore très simple qui ne comporte que des motifs d'ornementation orientale mêlés à des figures d'animaux [4].

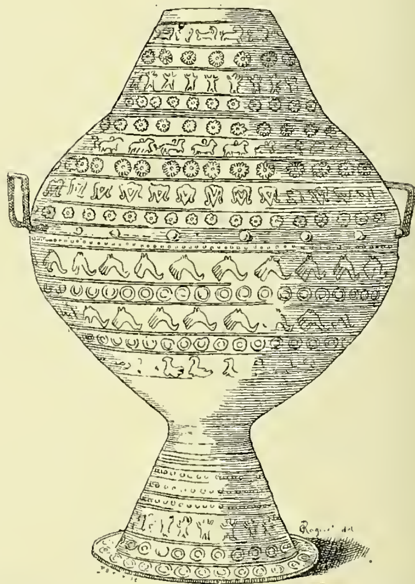


Fig. 96. — Ossuaire de bronze. Musée de Berlin. *Monumenti,* X, pl. XXIV*a*, 7. Hauteur, 0m,49.

Une autre chose distingue les *fosse* des *pozzi*, c'est l'abondance des grandes pièces métalliques. Dans les *pozzi,* elles sont très rares et ne se montrent que dans certaines tombes isolées, remarquables par l'opulence et la variété de leur attirail funéraire, et qui doivent être classées à l'extrême limite de la période des sépultures à incinération [5], sur les confins de la pé-

1. *Notizie*, 1882, p. 205. *Bulletino*, 1884, p. 119. *Annali*, 1874, p. 262, n° 16. *Monumenti*, pl. Xc, 16.

2. *Annali*, 1874, p. 262. *Monumenti*, X, pl. Xc, 1-10; Xd, 21-23b. *Notizie*, 1882, p. 192. Cesnola, *Cypern*, pl. XV. Perrot et Chipiez, *Hist. de l'art*, III, p. 689 et suiv.

3. *Notizie*, 1882, p. 205. *Bulletino*, 1880, p. 40; 1881, p. 39, 40; 1882, p. 10; 1884, p. 163, 164.

4. *Bulletino*, 1882, p. 10; 1884, p. 163. Voir sur ce type, Dumont et Chaplain, *Céramiques*, p. 173-185.

5. Je parle ici, bien entendu, de la nécropole de Cornéto.

riode qui nous occupe en ce moment. Dans les *fosse* au contraire le nombre est grand des vases de bronze laminé et rivé, tasses, écuelles, gourdes, récipients sphériques ou bi-coniques, ossuaires reproduisant l'aspect de l'ossuaire villanovien (fig. 96)[1]. A côté de ces pièces dont le type nous est déjà connu, on peut signaler diverses pièces qui apparaissent pour la première fois, un bouclier circulaire par exemple[2], avec des zones concentriques remplies de petits cercles également concentriques, un trépied à tiges coudées avec des figurines rudimentaires représentant des cavaliers (fig. 97)[3].

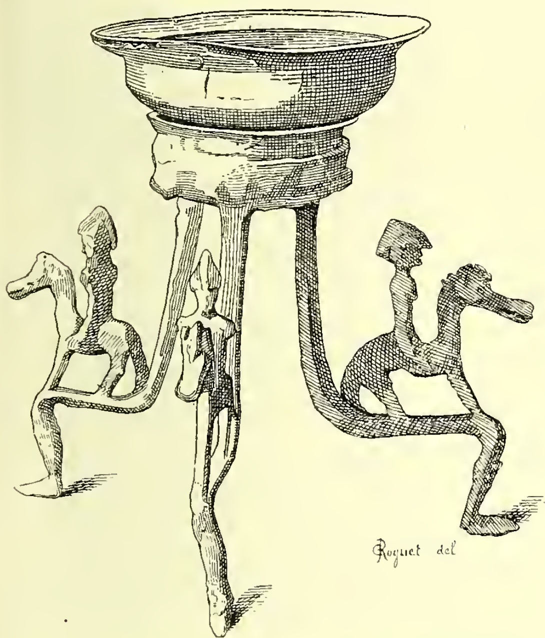


Fig. 97. — Bassin monté sur un trépied de bronze. *Monumenti,* XII, pl. III, 14. Hauteur du trépied, 0^m,13.

Les tombes à *fossa* sont aussi plus riches en objets précieux et exotiques. Elles ont très peu de fer encore[4], mais une assez grande quantité d'or, d'argent et de verre émaillé. L'une de celles qu'a fouillées et décrites M. Ghirardini contenait, entre autres choses, cinq fragments d'une feuille d'or décorée de croix gammées au repoussé, un petit tube en bronze doré provenant d'un collier, 34 boules de verre émaillé et quatre scarabées de faïence égyptienne avec des hiéroglyphes sur le plat; dans une autre, le même archéologue a recueilli deux spirales d'or formées d'un double fil enroulé, deux tubes d'or provenant d'un collier, lequel comportait encore 49 bou-

1. *Annali,* 1874, p. 254; 1875, p. 226; 1884, p. 174; 1885, p. 14. *Monumenti,* vol. X, pl. X^a, 3; X^c, 16; XV, 1; XXIV^a, 7; vol. XII, pl. III. *Notizie,* 1882, p. 197, 198; pl. XIII *bis*, 13, 24.

2. Il provient de la tombe dite *du Guerrier*, découverte en 1869 par les frères Marzi, et dont les objets sont aujourd'hui au musée de Berlin. (*Monumenti,* X, pl. X, 1.)

3. *Bulletino,* 1884, p. 120; *Annali,* 1884, p. 176.

4. Dans une tombe de *Pratica* (*Lavinium*), qui

les de verre émaillé de toutes grandeurs et de diverses nuances, cinq pendeloques de verre doré, une fibule d'or, quatre anneaux d'argent, ainsi que deux scarabées de faïence égyptienne chargés d'hiéroglyphes [1]. Parmi les objets découverts dans la tombe du *Guerrier,* on remarque une feuille d'or décorée de zones de canards et de divers motifs repoussés (fig. 98) [2], un couteau à manche d'ivoire, des fibules d'or et d'argent, un scarabée avec hiéroglyphes dans une monture d'argent. Ailleurs on a trouvé des fioles de verre émaillé [3] et des torsades de fil d'argent [4].

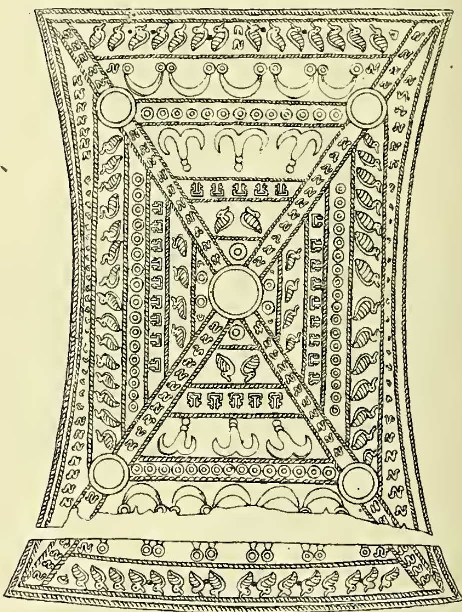


Fig. 98. — Plaque de pectoral en or à ornements repoussés. Musée de Berlin. *Monumenti*, X, pl. X*b*, 2. Dimensions, 0m,17 sur 0m,14.

La récolte des objets précieux serait plus abondante encore si les tombes à *fossa,* à cause de leur richesse même, n'avaient pas presque toujours tenté la cupidité des voleurs. Parmi toutes celles qu'a fouillées M. Ghirardini, deux seulement étaient intactes. Les autres avaient toutes été plus ou moins complètement pillées à une époque voisine du moment où elles avaient été creusées, quand on savait encore où les retrouver sans avoir besoin de bouleverser tout un coin de la nécropole. Car la profanation a été faite à coup sûr, les *pozzi* les plus proches ayant tous été respectés.

Pour étudier la période des tombes à *fossa,* nous nous sommes

appartient à l'époque des tombes à *fossa*, on a trouvé une fibule de fer, preuve que ce métal avait encore assez de prix pour servir de parure. (*Bulletino*, 1885, p. 84.)

1. *Notizie*, 1882, p. 193 et suiv.

2. Cette feuille était appliquée sur un pectoral de bronze. Voir une plaque analogue dans l'*Arch. Zeitung,* 1884, p. 119, pl. X, 2.

3. *Bulletino,* 1882, p. 101; 1884, p. 120.

4. *Bulletino*, 1885, p. 212. Sur l'abondance de l'argent dans les *fosse*, voir *Annali*, 1874, p. 254 et suiv.

cantonné à Cornéto, parce que c'est là que les caractères de cette période sont le plus nets et que nulle part on ne saisit mieux la transition entre elle et la période précédente. Mais les observations que nous avons faites à Cornéto s'appliquent au reste de la Toscane; ce qui s'est passé là s'est passé dans toute l'Italie centrale. A Vulci [1], à Orviéto [2], à Bisenzio [3], à Vétulonia [4], à Civita Castellana (*Falerii*) [5] ainsi qu'à Pratica (*Lavinium*) dans le Latium [6], des tombes ont été découvertes qui contenaient un mobilier funéraire de tous points analogue à celui des *fosse* de Cornéto, et qui, tout en n'étant pas conçues de la même manière, puisque la plupart sont encore à incinération, répondent néanmoins à une même période archéologique.

Cette période ne marque pas l'avènement d'une civilisation nouvelle ni d'un art nouveau. Nous en sommes toujours à ce que nous avons appelé l'art villanovien, si ce n'est qu'au milieu de l'antique décoration géométrique commencent à se montrer des figures d'animaux, surtout des canards en files; mais en somme le progrès n'est pas considérable. La grande différence entre cette période et la précédente est dans le mouvement des importations. La profusion croissante des bronzes, des bijoux d'or et d'argent, des scarabées, des verroteries, la présence des vases façonnés au tour et décorés au pinceau, tout cela indique des rapports de plus en plus suivis entre la Toscane et l'un des peuples qui font le commerce dans la Méditerranée. Mais là encore se pose la question qui nous a déjà arrêté plus haut et à laquelle nous n'avons pu répondre que par des conjectures, celle de savoir si c'est des Phéniciens ou des Grecs que les Étrusques sont tributaires. Peut-être nous sera-t-il permis d'être plus affirmatif qu'auparavant. Il est remarquable qu'à part l'ossuaire où l'on voit poindre quelques petits motifs orientaux, la rosace par exemple (fig. 96), aucun objet ne présente le caractère franchement asiatique, mi-égyptien, mi-assyrien, qui est le propre de l'art phénicien à partir du dixième siècle. Point de palmettes, point de figures ailées

1. *Bulletino*, 1884, p. 163.
2. *Bulletino*, 1878, p. 225.
3. *Notizie*, 1886, p. 290, 291, 294, 295.
4. *Notizie*, 1886, p. 143.
5. *Notizie*, 1887, p. 311.
6. *Bulletino*, 1885, p. 82.

d'hommes ou d'animaux, point de bêtes féroces ou fantastiques, point de sphinx, point de griffons. Il y a bien les scarabées, dont les uns ont des signes hiéroglyphiques comme les vrais scarabées égyptiens, dont les autres ont des hiéroglyphes de fantaisie comme en ont les scarabées de contrefaçon fabriqués par les Phéniciens et colportés par eux comme amulettes [1]. Mais pourquoi ces scarabées n'auraient-ils pas été apportés en Italie par des Grecs? Les égyptologues qui les ont examinés ne les croient pas plus anciens que la XXVI[e] dynastie, laquelle correspond à l'expansion de l'hellénisme vers les côtes de l'Égypte et à l'établissement de colonies grecques dans le Delta [2]. Il me paraît difficile d'attribuer à d'autres qu'à des Grecs l'importation des lécythes peints et des vases de style corinthien. Ces vases ne sont pas très nombreux, je le veux bien; mais si peu nombreux qu'ils soient, ils impliquent des relations directes entre la Grèce et la Toscane. D'ailleurs, à quelle époque sommes-nous? La fabrication des vases de style corinthien étant en pleine floraison au milieu du septième siècle [3], la période des tombes à *fossa*, où ce genre de poteries est encore très rare, se placerait à peu près au moment où cette fabrication commence, c'est-à-dire au début du septième siècle, tout au plus à la fin du huitième. Or ce moment est précisément celui où le commerce grec prend son essor, où les industrieuses cités de l'Eubée, Chalcis, Érétrie, Kymé, lancent leurs navires vers l'Occident à travers l'Adriatique et la mer Tyrrhénienne, où se fondent la plupart des colonies eubéennes en Sicile et en Italie [4]. Toutes ces coïncidences me conduisent à penser que la civilisation de l'Étrurie durant la période des tombes à *fossa* est une civilisation en grande partie importée de la Grèce. Rappelons qu'à propos des cistes à cordons et de la civilisation bolonaise, l'examen des faits nous avait d'autre part amené à une conclusion analogue.

1. *Notizie*, 1882, p. 194, 197.
2. Maspéro, *Hist. ancienne*, p. 492 et suiv.
3. Dumont et Chaplain, *Céramiques*, p. 182.
4. Curtius, *Hist. grecque*, trad. Bouché-Leclercq, t. I, p. 531 et suiv.

§ 2. — Période d'influence orientale.

Après les tombes à *fossa* viennent ce qu'on appelle les tombes à *camera,* c'est-à-dire les caveaux. Le plus ancien type du caveau n'est pas autre chose que la *fossa* agrandie : c'est un étroit couloir (*corridoio*) avec un plafond plus ou moins cintré en berceau [1]. Ce nouveau groupe de sépultures ne se relie pas moins étroitement à celui des *fosse* que celui des *fosse* ne se reliait aux *pozzi :* la continuité est manifeste. On retrouve ici la plupart des types céramiques dont la tradition persiste depuis les *pozzi;* on retrouve aussi les types métalliques déjà connus : le récipient en forme d'ossuaire, la tasse, la gourde, le bouclier rond à ornements géométriques, le ceinturon, la fibule à arc boursouflé, la fibule avec boules sur l'arc, etc. [2]. D'autre part se montrent en plus grande quantité les céramiques au tour dont nous signalions plus haut la première apparition, les vases à décoration géométrique peinte [3], les vases de style corinthien avec des figures d'animaux et parfois des figures humaines [4]. En même temps le nombre augmente des poteries noires (*bucchero nero*); quelques-unes ont des ornements en relief [5].

Si l'on considère les objets précieux ou exotiques, on est frappé de voir que la plupart d'entre eux ne ressemblent pas à ceux que nous avons vus jusqu'à présent; voici, par exemple, d'après le procès-verbal officiel, la liste des objets exotiques découverts dans une tombe à *corridoio* [6] : 1° une chaîne de collier en or; 2° huit disques de bronze

1. De là les noms divers par lesquels ce genre de tombe est désigné : tombe à *corridoio* (couloir), tombe avec la voûte en demi-tonneau (*con volta a botte*). On l'appelle aussi quelquefois tombe égyptienne (*tomba egizia*) à cause du caractère oriental du mobilier funéraire. (*Notizie*, 1882, p. 206. *Annali*, 1884, p. 115, note 4.)

2. Ghirardini, *Notizie*, 1882, p. 206. *Bulletino*, 1870, p. 56, 57; 1885, p. 118, 124, 210, 213. *Annali*, 1885, p. 28, note 3, p. 29. *Mittheilungen* (Rome), II, p. 153 et suiv. On vient de trouver dans une tombe à *corridoio* un ossuaire villanovien avec des ossements calcinés. Le fait est curieux parce qu'il montre une fois de plus la persistance des anciens rites funéraires et permet d'affirmer la connexité des tombes à *pozzo* et des tombes à *camera*, d'où il suit que les premières comme les secondes sont étrusques. (*Notizie*, 1888, p. 183.)

3. *Notizie*, 1882, p. 206-208.

4. *Bulletino*, 1884, p. 122, 123; 1885, p. 211. *Mittheilungen* (Rome), II, p. 155.

5. *Bulletino*, 1883, p. 124; 1885, p. 120, n° 1; p. 210-213.

6. *Bulletino*, 1885, p. 214.

doré décorés au repoussé de zigzags, de cercles, de spirales et de motifs analogues à des croissants échancrés [1]; 3° seize pendeloques piriformes en or; 4° un petit vase d'albâtre avec des dessins géométriques peints en rouge; 5° un pectoral de bronze doré, décoré, au repoussé, de rosettes, de croissants échancrés et de lions; 6° un petit singe en ivoire provenant d'un manche; 7° trois panthères et un disque d'ivoire, ayant servi sans doute d'appliques à un coffret; 8° deux gros cercles en fer; 9° un œuf d'autruche. — La tombe a été ouverte dans l'antiquité et nous n'avons là qu'une partie des richesses qu'elle contenait à l'origine. On remarquera les lions, les panthères, le singe, les rosettes. Tout cela a un caractère oriental et ne s'était pas encore rencontré en Toscane. Nous entrons donc dans une période nouvelle de l'histoire de la civilisation étrusque.

Quoique cette période soit représentée à Cornéto par un assez grand nombre de sépultures [2], ce n'est pas dans cette nécropole qu'on peut le mieux l'étudier. Il se trouve en effet que les tombes à *corridoio* de Cornéto, du moins celles qu'on a jusqu'à présent découvertes, ont toutes été profanées dans l'antiquité et plus ou moins dépouillées. Tout y est, quand on les ouvre, dans un désordre qui trahit la précipitation des voleurs. Il est visible que le mobilier funéraire a été bouleversé, qu'on a fait un choix entre les objets, pour laisser dans le caveau ce qui n'avait pas de valeur et emporter les bijoux de prix : des débris épars d'or et d'argent, quelques pendeloques oubliées, quelques feuilles détachées d'une parure, des fils, des anneaux, des rondelles, voilà le plus souvent ce qui reste des richesses jadis ensevelies avec le mort.

Ce que les tombes de Cornéto ne nous ont pas conservé, nous le trouvons dans d'autres nécropoles, à Cervétri, par exemple, à Vulci, à Palestrina, à Vétulonia. Là le hasard a fait parvenir jusqu'à nous des sépultures contemporaines des tombes à *corridoio* et heureusement intactes.

La tombe *Regulini-Galassi*, découverte en 1836 à Cervétri, est une

1. Ce motif rappelle la forme du bouclier appelé *pelta*.

2. Voir entre autres les tombes Calabresi. (*Bulletino*, 1866, p. 179.)

des plus célèbres de l'Étrurie. Les objets qu'on y a trouvés et qui sont aujourd'hui conservés au *Musée Grégorien* du Vatican ayant été maintes fois décrits et étudiés [1], il suffira de rappeler ici les pièces les plus remarquables et les plus caractéristiques. C'est d'abord un lit de parade en bronze, ayant servi sans doute à l'exposition du défunt et sur lequel étaient les restes d'un corps en poussière : ce lit est formé de sangles métalliques croisées, avec une sorte de petit tabouret à l'endroit de l'oreiller ; les montants étaient primitivement revêtus de feuilles de bronze en appliques, avec des palmettes et des lions au repoussé. Autour de cette couche funèbre étaient disposés, entre autres choses : un grand bassin de bronze (79 centimètres de diamètre) monté sur quatre pieds en fer ; deux chaudrons de bronze (60 centimètres de diamètre) montés sur de hauts trépieds de fer et munis de cinq anses divergentes, dressées symétriquement comme des cous de cygne et terminées par des têtes de griffons (fig. 99) [2] ; des boucliers circulaires en bronze, avec une rosace au milieu et des zones concentriques remplies par divers motifs indéfiniment répétés, tels que des hachures en damier, des chevrons, des cercles, des fleurs de lotus,

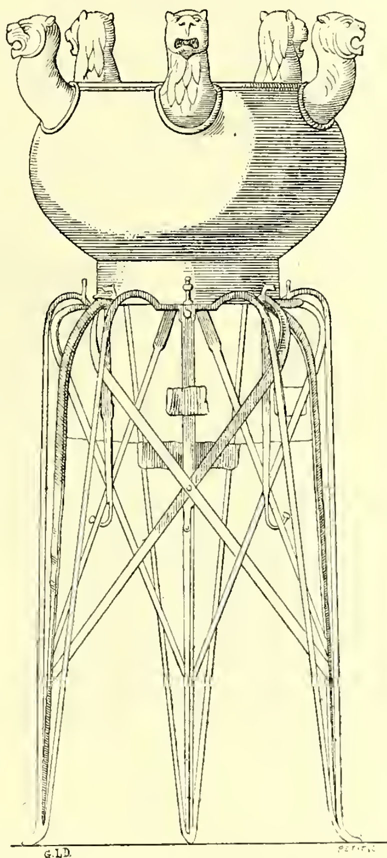


Fig. 99. — Chaudron de bronze sur trépied de fer. Tombe Regulini. *Museo Gregoriano,* I, pl. XIV, 1. Hauteur, $1^{m},65$.

1. Grifi, *Cere antica*, p. 72. Canina, *Etruria marittima*, pl. 50-59. *Bulletino*, 1836, p. 56-62 ; 1838, p. 173. *Museo Gregoriano*, I, pl. 12-21.

2. Hérodote (IV, 152) parle de marchands samiens qui, au retour d'une expédition commerciale extraordinairement fructueuse à *Tartessos*, au delà des colonnes d'Hercule, firent avec la dîme de leur gain « un vase d'airain à la façon du cratère d'Argos, sauf qu'il est entouré en saillie de têtes de griffon. » On a trouvé à Samos et à Olympie des restes de vases analogues. *Bull. de corresp. hellén.*, 1885, p. 509. Furtwängler, *Bronzefunde aus Olympia*, p. 47. *Arch. Zeitung*, 1879, p. 181.

des ornements imbriqués, des files de taureaux ou de daims, des entrelacs (fig. 100)[1]; une cuvette de bronze montée sur un petit chariot à quatre roulettes, décoré de fleurs de lotus et de lions[2]; un support de bronze composé d'un calice profond sur deux sphères creuses superposées que soutient un large pied conique, le tout en feuilles laminées, sur lesquelles se détachent, distribuées en onze zones et repoussées, des figures de lions, de taureaux, de chimères, de divinités ailées, ainsi que des bandes de palmettes avec fleurs de lotus (fig. 101).

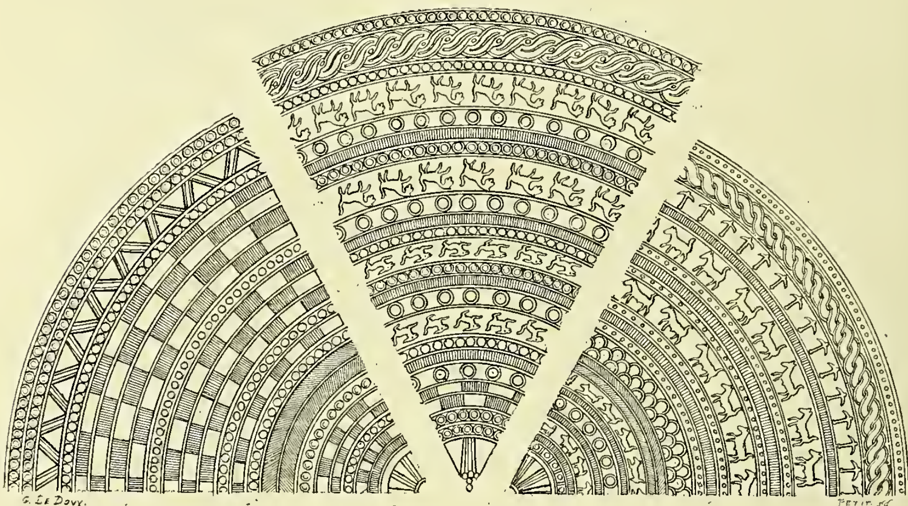


Fig. 100. — Boucliers de bronze. *Museo Gregoriano,* I, pl. IX-XI. Diamètre moyen, 0m.90.

Ces objets étaient déposés dans une première chambre à l'entrée de la tombe. Dans une chambre voisine, qui communiquait avec celle-ci, était une autre sépulture, plus riche encore que la précédente, contenant comme elle des ustensiles de bronze (chaudrons et brûle-parfums), mais surtout de la vaisselle d'argent et des bijoux d'or. La vaisselle d'argent est représentée par une coupe profonde et plusieurs tasses avec des figures dorées et retravaillées à la pointe. Toutes ces figures sont distribuées en zones parallèles, à l'intérieur et à l'exté-

1. Perrot, *Hist. de l'art,* III, p. 870. Des boucliers analogues se voient sur les bas-reliefs de Khorsabad. (De Longpérier, *Œuvres,* I, p. 38).

2. Voir une bonne reproduction dans Perrot, *Hist. de l'art,* IV, p. 335. Des ustensiles analogues ont été trouvés à *Veii* et à *Preneste* (*Archæologia,* XLI, 1867, p. 206, pl. IV, 2).

rieur de la coupe. Les motifs sont les suivants : une vache allaitant son veau au milieu des lotus; des chars et des soldats; une procession de suppliants offrant une libation à des divinités assises; des lions au repos et des arbres; une chasse au lion [1]. Les bijoux sont si nombreux qu'ils formaient comme un monceau d'or à l'endroit où le cadavre avait été couché : ce sont des fibules, une vingtaine environ, à arc boursouflé avec des dessins géométriques en filigrane; une chaîne en double tresse terminée à chaque bout par une tête de chimère; plusieurs bagues; un grand nombre de lamelles rectangulaires, à dessins estampés, jadis cousues aux vêtements; deux larges bracelets munis de chaînettes et de glands, bordés d'entrelacs et de chevrons en filigrane, et divisés en une série de compartiments rectangulaires où se voient dessinés en filigrane des lions, des figures mythologiques, des fleurs de lotus; un collier composé de boules d'or et de tubes bi-coniques en or aussi, le tout décoré de chevrons en filigrane; une parure de forme étrange qu'on a prise pendant longtemps pour une coiffe, mais qui semble une fibule déformée [2], fibule ornée de lions estampés et de canards en relief (fig. 102). La pièce la plus remarquable de la collection est un pectoral : c'est une large plaque d'or destinée à être cousue sur un vêtement, et découpée de manière à partir des épaules, à suivre le contour arrondi de la gorge et à s'étaler en demi-cercle jusqu'à la hauteur de la ceinture. Elle est divisée en bandes parallèles aux bords de la plaque avec une sorte de médaillon central demi-elliptique divisé lui-même en bandes horizontales. Chaque bande présente une série uniforme de figures repoussées, animaux fantastiques, divinités ailées, lions, chevaux, panthères, etc. (fig. 103). Toute cette bijouterie est d'un travail exquis et d'une finesse merveilleuse.



Fig. 101. — Ustensile de bronze. Tombe Regulini. Musée Grégorien. Hauteur, 1m,05.

La tombe dite *Grotte d'Isis* à Vulci [3], moins riche que la tombe

1. Dumont et Chaplain, *Céramiques*, p. 123.
2. *Notizie*, 1885, p. 30.
3. Découverte en 1839 dans la partie de la nécropole appelée *Polledrara*. Les objets sont au

Regulini-Galassi, n'est pas moins curieuse au point de vue des objets exotiques ou de style oriental. On y remarque, par exemple, un bassin rectangulaire en bronze garni aux quatre coins d'une tête de cheval et mobile sur quatre roulettes (fig. 104), un buste de femme en bronze, monté sur un socle hémisphérique que décorent deux zones de figures estampées (lions, sphinx, chars)[1]; plusieurs petits vases en forme de femme assise, les mains sur les genoux, rappelant des modèles égyptiens; plusieurs fioles d'albâtre avec un buste de femme coiffée à l'égyptienne, cinq flacons de verre émaillé avec des hiéroglyphes, enfin six œufs d'autruche ornés de palmettes, d'animaux féroces ou fantastiques, de guerriers, de chars, le tout tracé à la pointe, mais primitivement peint ou doré [2].

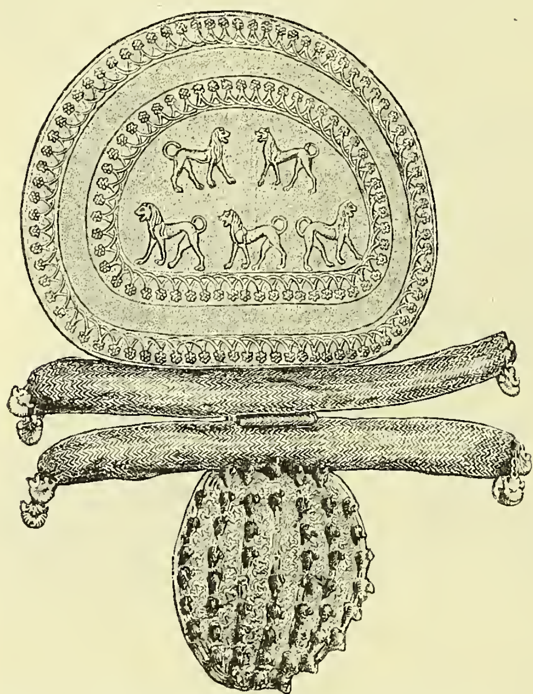


Fig. 102. — Feuille d'or historiée. Tombe Regulini. Musée Grégorien. Hauteur, 0m,28.

A Palestrina, on a fait à plusieurs reprises des trouvailles importantes se rapportant à la même période que la tombe *Regulini-Galassi* et que la *Grotte d'Isis* [3] : c'est de là que vient le coffret Castellani avec plaques d'argent ciselé représentant des lions et autres motifs de style oriental (fig. 105). Un trésor découvert en 1876 [4] se compose d'une multitude d'objets en

Musée britannique. *Bulletino,* 1839, p. 71; *Annali,* 1843, p. 350 et suiv. Micali, *Monumenti inediti,* p. 37-71; pl. IV-VIII.

1. Nous aurons à en parler plus loin.

2. Ces œufs sont reproduits dans Perrot, *Hist. de l'art,* III, p. 855 et suiv.

3. *Annali-Monumenti,* 1855, p. 45-47. *Annali,* 1866, p. 186. *Monumenti,* VIII, pl. 26. *Annali,* 1879, p. 5-8. *Monumenti,* XI, pl. 2. Beulé, *Journal des Savants,* 1866, p. 440 et suiv. *Bulletino,* 1881, p. 83.

4. *Bulletino,* 1876, p. 117-131. *Annali,* 1876, p. 197 et suiv. *Monumenti,* pl. X, pl. 31-33. *Notizie,* 1876, p. 113. Clermont-Ganneau, l'*Imagerie*

or, en argent, en fer, en bronze, en ambre, en ivoire, parmi lesquels on remarque plusieurs coupes d'argent historié et rehaussé d'or, pareilles à celles de la tombe *Regulini-Galassi*, et provenant vraisemblablement de la même fabrique. Les sujets sont les mêmes, des scènes de guerre ou de chasse, des files d'animaux féroces ou fantastiques, des compositions mythologiques; les figures sont disposées de la même manière sur des zones horizontales ou concentriques. Ces coupes ont été souvent étudiées : on y a reconnu un mélange d'éléments égyptiens et d'éléments assyriens, une ornementation hybride, qui trahit l'industrie d'un peuple intermédiaire entre l'Égypte et l'Assyrie, celle du peuple phénicien. La provenance phénicienne en est d'ailleurs démontrée par ce fait qu'on en trouve de pareilles à Chypre, qui a été long-

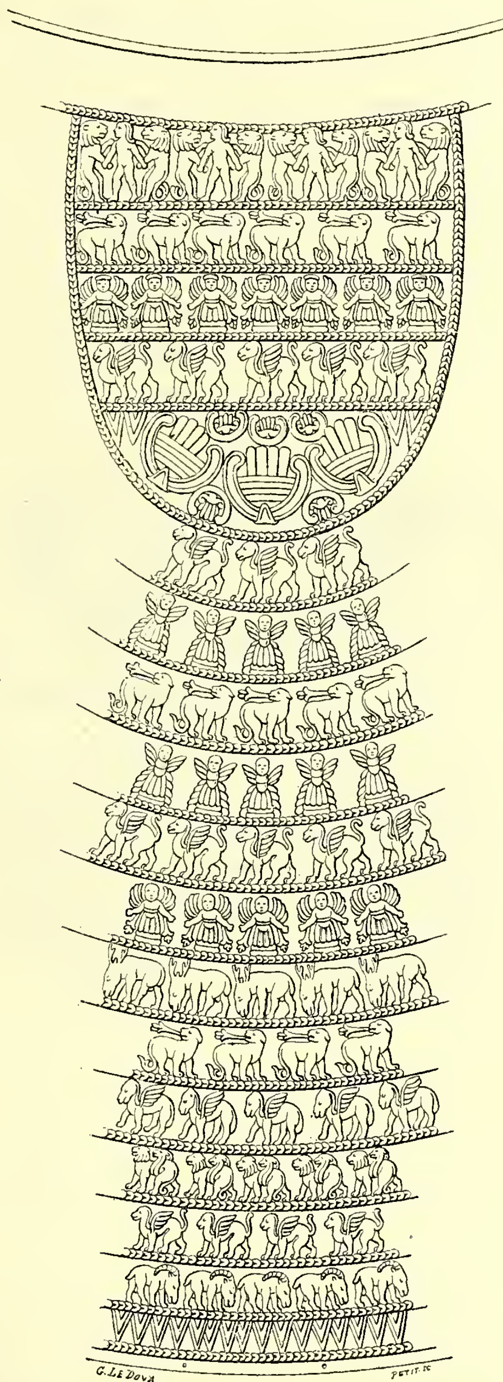


Fig. 103. — Fragment de pectoral en or. Tombe Regulini. *Museo Gregoriano*, I, pl. XXVIII-XXIX. Réduction de 1/2.

phénicienne. Perrot, *Hist. de l'art*, III, p. 97, 98. Marquand, *American Journal of Arch.*, 1887, p. 322-337, pl. XXX.

temps un centre phénicien. Mais la preuve la plus décisive de leur origine est fournie par l'une de celles qui formaient le trésor de Palestrina et qui est marquée d'une inscription phénicienne.

A la même époque appartient une tombe récemment découverte dans la nécropole de Vétulonia, et à laquelle on a donné le nom de *tomba del Duce* [1]. Cette tombe n'est ni un *pozzo,* ni une *fossa* proprement dite, mais un grand trou [2] qui atteint jusqu'à 2^{m},70 de profondeur et dont la place était désignée à la surface du sol par un cercle de pierres dressées de champ les unes à côté des autres et à demi enterrées, formant comme une enceinte de 17 mètres de diamètre. Dans cet espace, d'ailleurs irrégulièrement creusé, se trouvait déposé tout l'attirail domestique et militaire d'un Étrusque de haut rang. Chose curieuse, ce dépôt présentait un classement méthodique : les objets étaient distribués en cinq groupes. Dans le premier groupe étaient réunis les restes de l'attelage et du char sur lequel le défunt avait été porté au tombeau : on y distingue les armatures en fer d'une selle, les boucles du harnachement, deux mors de cheval en fer, des disques de fer et de bronze, probablement des *phaleræ,* deux cylindres de bronze, provenant de l'enveloppe métallique appliquée sur le bois d'un timon, enfin deux grands cercles de fer provenant de roues. Le second groupe était formé des armes et grands ustensiles de bronze et de fer : un grand bassin de bronze, analogue à celui de la tombe *Regulini-Galassi,* doublé d'écorce de liège à l'inté-

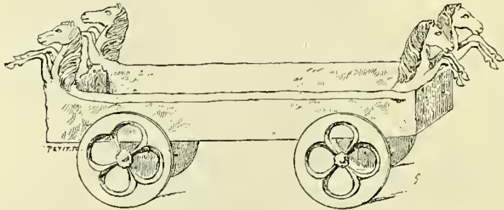


Fig. 104. — Bassin de bronze sur un train. Grotte d'Isis. Micali, *Monum. ined.,* pl. VIII, 1.

1. *Mittheilungen* (Rome), I, p. 129 et suiv. *Notizie,* 1887, p. 474 et suiv. Les objets sont exposés au musée de Florence. — Tombes contemporaines : à Véies (*Archœologia,* XLI, 1867, I, p. 187 et suiv., pl. III-XIII), à Chiusi (*Bulletino,* 1874, p. 203-210. *Annali,* 1877, p. 397-410. *Monumenti,* X, pl. XXXIXa. *Bulletino,* 1883, p. 193, 196) ; à l'endroit dit *Poggia alla Sala,* près de *Montepulciano* (*Annali,* 1878, p. 296). A Chiusi, cette période est représentée par ce qu'on appelle les tombes à *ziro.*

2. C'est ce qu'on appelle dans le pays la tombe à *buca.* Ce type est propre à Vétulonia.

rieur, contenait des fers pour attiser le feu, deux candélabres d'un type primitif, un trépied à cuvette hémisphérique, une sorte de cuiller à pot (*simpulum*) et douze patères à côtes. Le bassin avait pour couvercle un bouclier avec des zones concentriques d'ornements, analogue au bouclier de la tombe *del Guerriero,* et sur le bouclier était posé un casque en forme de cloche. Du troisième groupe il ne reste rien, cette partie de la tombe ayant été dépouillée dans

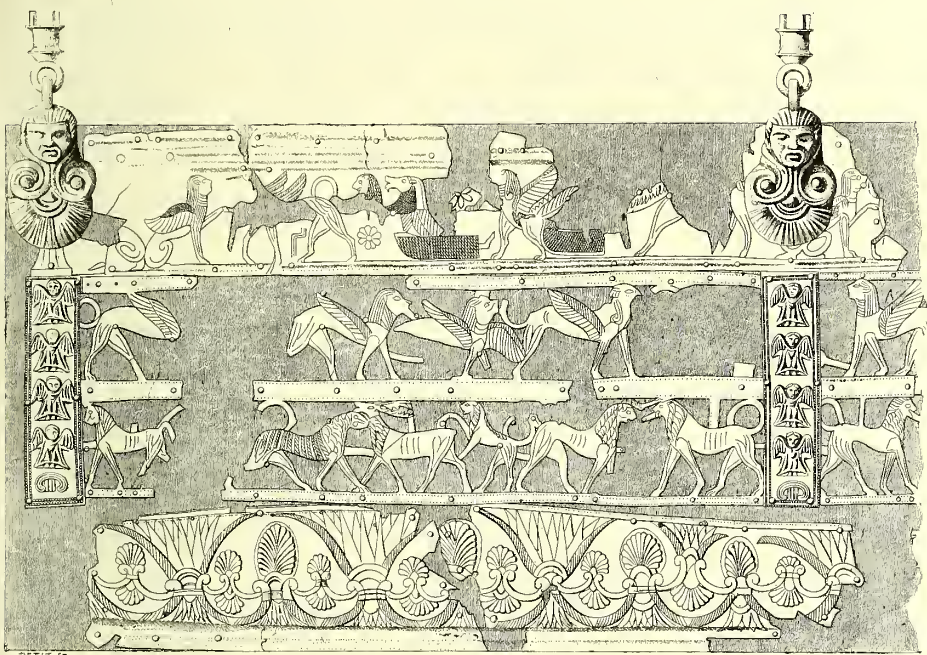


Fig. 105. — Plaque de coffret, en argent, de Palestrina Musée britannique. *Monumenti,* VIII, pl. XXVI.

l'antiquité : c'était là qu'étaient sans doute les bijoux d'or ; car une sépulture aussi riche devait en avoir, et comme on n'en a pas retrouvé un seul, il est probable qu'ils ont été enlevés, peu de temps après les funérailles, par des gens qui fouillaient à coup sûr, puisque les cachettes voisines n'ont pas été touchées. Le quatrième groupe se composait d'une série de vases de bronze et d'un grand bassin couvert d'écorce de liège, contenant trois grandes marmites, des vases de terre noire (*bucchero*), dont un avec une inscription étrusque, quelques vases à décoration géométrique peinte, un candélabre, un disque

de bois revêtu de bronze avec une sorte d'anse formée d'une tige à pétales épanouies, à laquelle vient s'attacher entre deux têtes de griffon une chaîne articulée composée de bâtonnets parallèles (fig. 106) [1]; enfin plusieurs pièces d'argenterie, une tasse, une œnochoé, un ruban d'argent décoré de sphinx au repoussé et une coupe profonde d'argent doré, avec figures de style égyptien, analogue à celles de Palestrina et de Cervétri (fig. 107). Dans le cinquième groupe se trouvaient encore de nombreux ustensiles, plus une barque votive en bronze avec une tête de cerf à la proue, une paire de bœufs au milieu et sur ces bœufs un joug surmonté d'un anneau de suspension, enfin, tout le long du bord, divers animaux domestiques (chiens, porcs, moutons, etc.) [2]. Un coffret quadrangulaire avec un couvercle en forme de toit servait d'ossuaire : il est revêtu d'une feuille d'argent décorée au repoussé de palmettes, de fleurs de lotus, de canards, de taureaux, de sphinx, de chimères, de personnages luttant avec des lions.

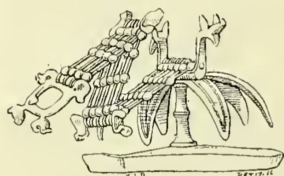


Fig. 106. — Anse avec tiges articulées. Tombe *del Duce*. *Notizie*, 1887, pl. XIV, 8, au 1/8.

Quel contraste entre toutes ces tombes et celles des périodes antérieures! Que de richesses nouvelles! Quels changements dans les formes, dans l'ornementation, dans le style! De l'antique et pauvre civilisation villanovienne où rien ne trahit l'influence de l'Orient, si ce n'est quelques menus scarabées et quelques bijoux d'or laissés en Italie par des Phéniciens ou des Grecs de passage, nous voilà tout à coup transportés dans un monde tout oriental, au milieu d'une opulence à laquelle rien ne nous avait encore préparés. Partout des lions, des animaux ailés, des bêtes féroces ou fantastiques, des sphinx, des chimères, des fleurs de lotus, des palmettes! Partout de l'or et de l'argent à profusion! Que s'est-il donc passé? D'où vient cette subite inondation de la civilisation orientale?

Pour répondre à cette question, il faut déterminer tout d'abord l'é-

1. On en a recueilli une pareille dans la tombe Regulini-Galassi. (*Museo Gregor.*, t. II, pl. XII, 1, 7.)

2. On a trouvé en Sardaigne un grand nombre de barques votives analogues. (Perrot et Chipiez, *Hist. de l'art*, IV, p. 82-85.)

poque des tombes mentionnées. Les sépultures à *corridoio*, venant après les tombes à *fossa*, lesquelles ont déjà quelques vases corinthiens, ne peuvent pas être antérieures à la deuxième moitié du sep-

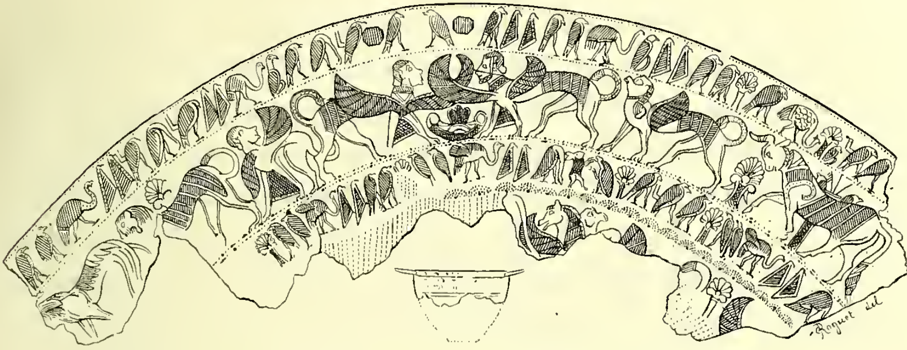


Fig. 107. — Fragment d'une tasse en argent historié, de la tombe *del Duce* à Vétulonia. *Notizie*, 1887, pl. XVI, 1. Diamètre supérieur, 0m,09.

tième siècle. Il en est de même des tombes *Regulini* et *del Duce*. Celles-ci en effet présentent des vases avec des inscriptions étrusques [1]; or, d'après les calculs de M. Helbig [2], l'alphabet n'a pénétré en Étrurie

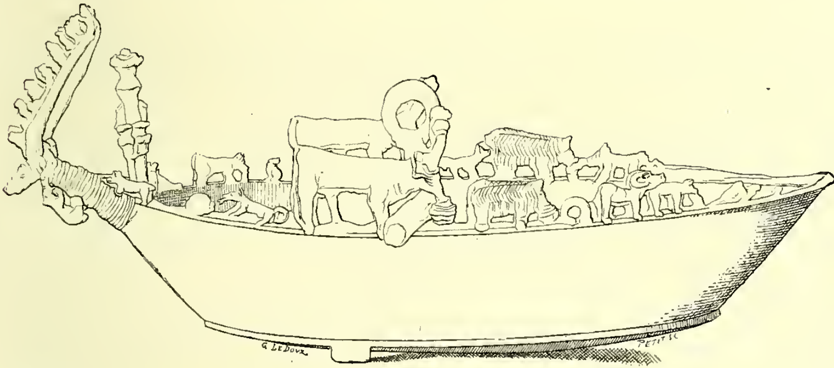


Fig. 108. — Barque votive en bronze, de la tombe *del Duce*. *Notizie*, 1887, pl. XVII, 1. Longueur, 0m,22.

qu'à la fin du huitième ou au début du septième siècle, et comme il faut supposer un certain intervalle, au moins celui d'une génération et très probablement davantage, entre le moment où l'écriture a

1. *Bulletino*, 1843, p. 46. *Notizie*, 1887, p. 494, 495.
2. *Annali*, 1876, p. 227-234.

été introduite chez les Étrusques et le moment où elle est entrée dans l'usage courant, il s'ensuit que les tombes *Regulini* et *del Duce* ne remontent pas plus haut que la fin du septième siècle. D'autre part, dans la *Grotte d'Isis* et dans diverses tombes de la même période archéologique on a trouvé des objets avec des inscriptions hiéroglyphiques que les égyptologues attribuent à l'époque de la XXXVIe dynastie égyptienne [1] (656-527 av. J.-C.). Enfin si l'on compare les objets de style oriental recueillis dans les tombes de la période que nous étudions avec les objets de style analogue découverts en Sardaigne dans les nécropoles de Sulcis, Tharros et Caralis [2], certaines différences dans l'ornementation semblent indiquer que les tombes étrusques sont plus anciennes que les tombes sardes : or les premiers rapports de la Sardaigne avec la civilisation orientale se placent vers le milieu du sixième siècle [3], époque de l'établissement des Carthaginois dans l'île. Ainsi, par quelque côté que l'on envisage cette question de date, on est toujours ramené à peu près dans les mêmes limites chronologiques, à la fin du septième siècle ou au début du sixième.

Or à ce moment il se produit dans l'occident de la Méditerranée une grande crise à la fois politique et commerciale : les Grecs entrent en lutte avec les Carthaginois. Depuis un siècle environ l'émigration grecque est à peu près continue. Il y a des Grecs à l'embouchure du Rhône, en Sicile et sur toutes les côtes de l'Italie méridionale. Partout où s'arrête le marchand carthaginois il rencontre la concurrence hellénique, concurrence redoutable parce que les Grecs, avec cet instinct de solidarité qui a toujours fait et fait encore la force de l'hellénisme, savent se grouper, s'organiser et fonder, au lieu de simples comptoirs comme les Phéniciens, de véritables colonies, capables de se défendre et assez prospères pour rayonner aux alentours. En présence de ces envahissements, Carthage s'émeut. Elle sent que l'empire de la Méditerranée occidentale est sur le point de

1. *Annali*, 1876, p. 242. J'adopte ici les dates données par M. Maspéro, *Hist. ancienne des peuples de l'Orient*, p. 488.

2. Sur ces nécropoles, voir Perrot et Chipiez, *Hist. de l'art*, III, p. 231 et suiv.

3. *Annali*, 1876, p. 237.

lui échapper, comme autrefois l'empire de l'Archipel a échappé aux marins de Tyr et de Sidon. Mais seule elle ne peut rien : elle a besoin d'alliés. Elle se tourne alors vers l'Étrurie qui, elle aussi, est menacée dans ses possessions campaniennes par les progrès des Grecs et que la communauté des intérêts associe naturellement à sa politique. Les deux peuples s'unissent par des traités dont nous parle Aristote [1]. En 536, ils combinent leurs escadres pour livrer une bataille navale aux Phocéens sur les côtes de la Corse [2]. Plus tard, en 474, on les retrouve encore combattant de concert dans les eaux de Cumes contre Hiéron de Syracuse et les Grecs de Campanie [3].

Pour un peuple marchand les alliances politiques aboutissent toujours en dernière analyse à des alliances commerciales. On peut être assuré que si Carthage a conclu des traités avec les Étrusques, ces traités ont été conçus de manière à lui assurer le monopole des marchés de l'Étrurie. Voilà pourquoi nous trouvons dans les tombes de la fin du septième siècle et du commencement du sixième tant de produits de l'industrie phénicienne. Ainsi s'explique cette tournure orientale que prend tout à coup la civilisation étrusque.

§ 3. — PRÉDOMINANCE DE L'HELLÉNISME.

Au moment où Carthage s'inquiétait des progrès de l'hellénisme et amenait les Étrusques à faire cause commune avec elle pour les arrêter, les Grecs étaient déjà, depuis plus d'un siècle, en relations avec la Toscane. Ces relations remontaient sans doute à l'époque des premières expéditions chalcidiennes vers l'Occident, au temps de la fondation de Cumes [4], c'est-à-dire, selon toute probabilité, au huitième siècle. En étudiant le contenu des tombes à *pozzo* et des tombes à *fossa*, nous avons reconnu certains objets d'importation hellénique, et peut-être arrivera-t-on à démontrer un jour que la plupart des bronzes de la civilisation villanovienne sont d'origine chalcidienne. D'autre

1. Aristote, *Politique*, III, 9.
2. Hérodote, I, 166, 167.
3. Pindare, *Première Pythique*, 72.
4. Sur la date de la fondation de Cumes, voir *Annali*, 1876, p. 231.

part, il semble certain qu'entre le huitième siècle et le septième l'art de l'écriture a pénétré en Étrurie. Or cet art, les Étrusques le tiennent des Grecs et non, comme on l'a cru longtemps, des Phéniciens : leur alphabet n'est pas autre chose qu'une dérivation de l'alphabet éolo-dorien, lequel était en usage dans l'Eubée et dans les colonies eubéennes de l'Italie [1].

Non seulement dès le septième siècle les Grecs entretenaient des rapports commerciaux avec l'Étrurie, mais quelques-uns d'entre eux s'y étaient établis. On connaît l'histoire de Démaratos, de la dynastie des Bacchiades, qui, chassé de Corinthe par une révolution démocratique (vers 655 av. J.-C.), prit la mer avec un certain nombre de bannis appartenant sans doute à l'aristocratie corinthienne et vint débarquer en Toscane à *Tarquinii* [2]. Démaratos étant un exilé royal, fuyant avec toutes ses richesses et non sans espoir de retour [3], il est à croire qu'il ne partit pas à l'aventure, comme s'expatrient de pauvres gens qui vont droit devant eux chercher fortune et s'arrêtent où les jette le hasard de l'émigration. S'il se rendit à *Tarquinii,* c'est qu'il était sûr d'y retrouver des compatriotes prêts à lui offrir un asile temporaire et peut-être à le seconder dans ses revendications ultérieures : il ne s'y fixa définitivement que le jour où, la tyrannie de l'usurpateur Cypsélos étant bien affermie, il comprit qu'il fallait renoncer pour jamais à revoir sa patrie. En Grec avisé, il sut profiter de l'ascendant et de la considération que lui donnaient ses richesses et se maria avec une femme étrusque, de grande famille, moins soucieux de conserver son sang pur de tout mélange que d'assurer sa fortune et celle des Corinthiens émigrés avec lui [4].

De même que *Tarquinii,* la ville d'*Agylla,* celle qui plus tard s'appela *Cœre,* paraît avoir reçu de bonne heure des colons helléniques. De là vient probablement qu'on la considérait dans l'antiquité comme

1. Daremberg et Saglio, *Dictionn. des antiquités*, I, p. 209 et suiv. *Alphabetum.* (Article de F. Lenormant.)

2. Hérodote, V, 92. Tite-Live, I, 34. Strabon, V, p. 219.

3 Cicéron, *de Republica,* II, 19.

4. Le mariage de Démaratos avec une Étrusque rappelle celui d'Euxénos de Phocée avec la fille d'un prince gaulois. La facilité avec laquelle les Grecs se prêtaient à ces sortes d'alliances fut pour beaucoup dans le succès de leurs colonies. (Curtius, *Histoire grecque*, trad. Bouché-Leclerq, t. I, p. 565, 577.)

étant d'origine gréco-pélasgique. En tous cas, elle avait, comme les villes grecques, un trésor dans le sanctuaire de Delphes. Ses habitants passaient pour parler le grec, puisqu'on trouvait tout simple de raconter que le nom de *Cœre* venait du mot χαῖρε, adressé, disait-on, du haut des remparts de la ville aux Étrusques qui venaient l'assiéger[1]. Je n'irais pas jusqu'à prétendre que *Tarquinii* et *Cœre* fussent des colonies grecques, au sens propre de ce mot, c'est-à-dire des cités enlevées aux Étrusques, peuplées en grande partie de Grecs et administrées à la grecque. J'imagine qu'il y avait là des groupes plus ou moins compacts de marchands helléniques, analogues à ceux qui existent aujourd'hui à Londres, à Marseille, à Odessa, à Alexandrie, groupes puissants par l'argent et aussi par l'étroite solidarité de leurs membres, mais qui, loin de songer à éliminer la population indigène, cherchaient à vivre avec elle en bonne intelligence, s'accommodaient de ses lois et de ses coutumes, parlaient sa langue, s'unissaient à elle par des mariages et finissaient par faire corps avec elle.

Nous ne savons pas ce que devinrent les Grecs de la Toscane quand, à la fin du septième siècle, Carthage réussit à entraîner les Étrusques dans une sorte de ligue anti-hellénique. Nous pouvons seulement constater que le commerce carthaginois s'empara du marché à *Tarquinii* et à *Cœre* et y régna en maître. Les Grecs, étant surtout des marchands, durent beaucoup souffrir de cette situation et peut-être furent-ils obligés d'abandonner leurs comptoirs et de céder la place à leurs concurrents. Il se trouve en effet qu'au moment où les Carthaginois et les Grecs entrent en guerre ouverte, les Romains voient arriver dans leur ville le fils du Corinthien Démaratos, Tarquin, lequel a quitté *Tarquinii* et apporte avec lui toutes ses richesses[2]. Il n'est pas seul : d'autres ont quitté comme lui la ville étrusque et le suivent. Devenu roi, il fait la guerre à l'Étrurie, son ancienne patrie, comme s'il avait à venger une injure personnelle[3]. On est tenté de se demander si Tarquin et ses compagnons ne sont pas des Grecs de *Tarquinii* qui, ne se sentant plus en sûreté ou n'ayant plus rien à gagner dans une ville inféodée à leurs

1. Strabon, V, p. 220, 226.
2. Denys d'Halic., III, 47.
3. Denys d'Halic., III, 51-62.

pires ennemis, ont pris le parti de se transporter ailleurs [1]. L'hypothèse ne serait pas en désaccord avec les traditions romaines qui attribuent à Tarquin l'Ancien l'introduction de l'hellénisme à Rome : « ce ne fut pas, dit Cicéron à ce propos, un faible ruisseau, mais un fleuve immense, qui nous apporta les sciences et les arts de la Grèce [2]. »

Si précaire qu'ait pu être la condition faite aux Grecs de l'Étrurie par la coalition étrusco-carthaginoise, les progrès de l'hellénisme ne furent que momentanément arrêtés. De toutes parts, dans les colonies grecques, la guerre contre les Carthaginois fut soutenue avec énergie. Plusieurs batailles furent livrées et il est probable qu'il y eut plus d'une rencontre dont l'histoire n'a pas conservé le souvenir. Il est probable aussi qu'on se fit une guerre de course, guerre journalière et sans trêve, dans les rades, dans les ports, au large, partout où les hasards de la navigation mettaient en présence les marchands ennemis. Dans cette lutte, les Grecs devaient l'emporter. Hardis et entreprenants comme ils l'étaient, nés en quelque sorte pour être pirates,. passionnés pour cette vie d'aventures et de surprises, sûrs d'ailleurs d'avoir toujours à proximité sur les côtes de la Sicile et de l'Italie méridionale des ports de refuge, où ils trouvaient à la fois des vivres, des équipages et, chose plus précieuse encore, des renseignements sur les mouvements de leurs rivaux, ils ne pouvaient manquer d'avoir à la longue l'avantage. En même temps l'émigration, dont le courant ne s'arrêtait pas, apportait sans cesse à leurs colonies un nouvel appoint de forces jeunes. La population grecque augmentait avec rapidité. Malgré leurs dissensions intestines, les cités prospéraient; quelques-unes d'entre elles, comme Sybaris, par exemple, étaient assez riches et assez puissantes pour devenir elles-mêmes des métropoles et fonder à leur tour des colonies. Un jour vint où, en dépit de tous leurs efforts, les Carthaginois furent débordés. Après la grande victoire navale rem-

1. La première chose que font les Romains aussitôt après l'expulsion des Tarquins, c'est de conclure un traité avec Carthage (Polybe, III, 22) : le traité est de 509 avant J.-C. Cela semblerait indiquer qu'il y avait chez les Tarquins un parti pris d'éloigner de Rome l'influence carthaginoise, parti pris qui s'expliquerait très bien si les Tarquins étaient, suivant notre hypothèse, des bannis de *Tarquinii*. Remarquez d'autre part que Tarquin le Superbe, chassé de Rome, se réfugie et meurt à Cumes, dans une ville grecque (Tite-Live, II, 21).

2. Cicéron, *de Republica*, II, 19.

portée en 474 devant Cumes par Hiéron de Syracuse sur les escadres des Carthaginois et des Étrusques[1], les Grecs demeurèrent les maîtres du commerce dans la mer Tyrrhénienne, et l'activité de Carthage se porta surtout vers l'Espagne et les contrées situées au delà du détroit de Gibraltar [2].

Abandonnés à eux-mêmes, les Étrusques n'étaient pas en état de tenir tête aux Grecs. La Toscane se rouvrit donc aux marchands helléniques et la séduction toute-puissante de la civilisation qu'ils apportaient, plus riche, plus variée, surtout plus communicative que celle des Carthaginois, acheva la conquête commencée au siècle précédent et malheureusement interrompue. Ce fut une conquête pacifique, qui ne coûta à l'Étrurie ni une armée ni un territoire, où les Grecs, instruits par l'expérience, mirent tout ce qu'ils avaient de souplesse et de douceur, cherchant seulement à s'insinuer dans le pays, à y créer des marchés, à y transporter leurs industries et leurs arts, mais se gardant bien de fonder des colonies et de s'imposer en maîtres. A la fin du sixième siècle cette conquête est en bonne voie; au cinquième siècle elle s'achève.

Les colonies grecques étaient si nombreuses en Sicile et dans l'Italie méridionale, elles relevaient de tant de métropoles différentes, qu'une foule d'influences diverses ont dû se croiser en Toscane, et de fait, comme le montrera la suite de cet ouvrage, tous les styles de l'art hellénique se rencontrent en Étrurie. On peut indiquer cependant quels sont, parmi les peuples de la Grèce, ceux qui ont le plus contribué à helléniser les Étrusques.

Nous citerons tout d'abord les Chalcidiens, les premiers d'entre les Grecs qui paraissent avoir organisé l'émigration en Occident[3]. Au huitième et au septième siècles, ils s'établissaient sur plusieurs points de l'Italie méridionale et de la Sicile; ils fondaient Cumes, Rhégium, Naxos, villes qui à leur tour colonisaient Dicaearchia, Néapolis, Catana, Léon-

1. Sur les dépouilles des Tyrrhéniens, Hiéron consacra à Olympie un casque de bronze qui a été retrouvé (*Corpus inscr. græc.*, n. 16).

2. Perrot et Chipiez, *Hist. de l'art*, III, p. 47, 48.

3. C'est sur des navires de Chalcis qu'émigrent les Messéniens qui vont coloniser Rhégium (Strabon, VI, p. 257). C'est de Chalcis que part l'Athénien Théoclès, le fondateur de la ville de Naxos en Sicile (Thucydide, VI, 3-5. Strabon, VI, p. 267).

tium, Himéra. Leur commerce était florissant et se répandait de toutes parts[1]. Il est impossible qu'ils n'aient pas eu des relations avec les Étrusques, lesquels occupaient la Campanie et tout le territoire voisin de Cumes; d'autre part, la côte toscane n'était pas bien éloignée de la côte campanienne et par le cabotage les marins de Cumes y étaient naturellement conduits. Il est probable que dans les tombes à *pozzo* et à *fossa* il y a plus d'un objet d'origine chalcidienne. En tous cas, on trouve des vases peints, provenant soit directement d'Eubée, soit des colonies eubéennes, à Vulci, à Chiusi et à Cervétri; ces vases sont de style ancien et paraissent remonter à la fin du sixième siècle ou au commencement du cinquième [2].

Tandis que les Chalcidiens abordaient l'Étrurie par le sud, les Phocéens, installés depuis la fin du septième siècle à l'embouchure du Rhône, faisaient le commerce le long des côtes de la Ligurie et de la Toscane septentrionale. Pour être plus près de l'Italie, ils s'établissaient en Corse, d'où, quelques années plus tard, les efforts combinés des Carthaginois et des Étrusques les forçaient à se retirer. On n'a que peu de données sur leurs relations avec l'Étrurie : on peut seulement affirmer que ces relations existaient très anciennement[3], puisqu'à Chiusi et à Volterra on a trouvé des monnaies d'or et d'argent provenant de Phocée ou de colonies phocéennes, monnaies de type archaïque et qui sont antérieures à la deuxième moitié du sixième siècle [4].

Les Corinthiens suivirent à leur tour les voies ouvertes vers l'Occident. Enrichis par le transit séculaire que leur ville, admirablement située entre deux mers, avait fait au profit des Phéniciens d'abord, et plus tard des Chalcidiens, ils avaient peu à peu créé une marine puissante et conçu l'ambition de se lancer pour leur compte dans les entreprises commerciales[5]. Au huitième siècle, sous la dynastie des Bacchiades, ils allaient de concert avec les Chalcidiens s'installer à Corcyre et poussaient jusqu'en Sicile où ils fondaient Syracuse. Au sep-

1. Dondorff, *de Rebus Chalcidensium*. Klein, *Euphronios*, 2e édit., p. 71. Curtius, *Hist. grecque*, trad. Bouché-Leclerq, I, p. 531 et suiv.

2. Dumont et Chaplain, *Céramiques*, I, p. 277 et suiv.

3. Hérodote (I, 163) dit même que les Phocéens furent les premiers parmi les Grecs qui découvrirent la Tyrrhénie, c'est-à-dire l'Étrurie.

4. Deecke, dans O. Müller, *Etrusker*, I, p. 382.

5. Curtius, *Hist. grecque*, trad. Bouché-Leclerq, I, p. 322 et suiv.

tième siècle, ils étaient en rapports avec l'Étrurie et, après l'usurpation de Cypsélos, une partie de l'aristocratie corinthienne se fixait, avec Démaratos, à *Tarquinii.* Nous avons vu que dans les tombes à *fossa* on trouve déjà des vases de style corinthien primitif[1]. Au sixième siècle, *Cœre* est un entrepôt du commerce corinthien, sinon une colonie de Corinthe. C'est de là que provient la plus riche collection que l'on ait encore des vases corinthiens avec figures et inscriptions[2], celle du musée Campana au Louvre. Comme en dehors de *Cœre,* les vases

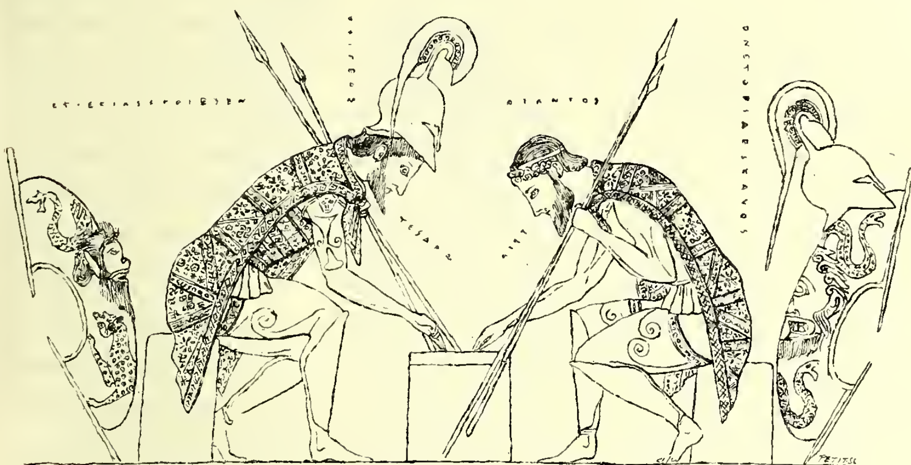


Fig. 109. — Achille et Ajax occupés à jouer. Peinture d'une amphore attique trouvée en Italie et signée Exékias. Musée Grégorien.

de ce style sont très rares en Étrurie[3], il semble que le commerce de Corinthe avec l'Italie se soit surtout concentré dans la Toscane méridionale.

Ce qui dut singulièrement favoriser la prospérité de ce commerce, c'est l'importance que prit au début du cinquième siècle une colonie corinthienne, Syracuse, grâce à l'ambitieuse et habile politique des tyrans Gélon et Hiéron (485-467), qui, trouvant les villes grecques de la Sicile et de l'Italie méridionale divisées entre elles par des haines

1. On en trouve aussi à Véies, à Vulci, à Cervétri (Dumont et Chaplain, *Céramiques*, I, p. 182).

2. Les caractères de ces inscriptions sont ceux de l'alphabet corinthien.

3. Dumont et Chaplain, *Céramiques*. I, p. 253, 262.

de races et de violentes factions, surent profiter de ces dissensions intestines pour imposer, soit par la force, soit par la persuasion, leur suprématie, et réussirent à concentrer entre leurs mains les forces jusque-là éparses de l'hellénisme [1]. Sous leur autorité, que confirmèrent deux grandes victoires remportées, l'une par Gélon sur les Carthaginois à Himéra, l'autre par Hiéron sur les Carthaginois et les Étrusques à Cumes, Syracuse, dont ils avaient fait leur résidence, devint la capitale d'un grand empire maritime, qui s'étendit sur les eaux de la mer Tyrrhénienne. Ce fut un brillant foyer de civilisation, dont l'éclat attira de toutes parts les artistes et les poètes; mais ce fut aussi, ce fut surtout un centre commercial. Gélon et Hiéron avaient compris que pour assurer la durée de leur œuvre il fallait avant tout empêcher que l'activité turbulente de leurs compatriotes ne se consumât sur place en querelles de races et de partis ; et que le seul moyen d'arrêter, sinon de guérir, cette incurable maladie de la société grecque, c'était d'occuper par de grands travaux publics une population oisive, de la jeter dans les entreprises maritimes, de la tenir sans cesse en haleine par le souci de la richesse. Bientôt, grâce à la flotte de guerre qu'ils avaient créée et qui leur assurait la liberté des mers, le commerce de Syracuse se développa d'une manière extraordinaire. L'Étrurie dut recevoir à cette époque un grand nombre d'importations syracusaines. Malheureusement ces importations sont difficiles à distinguer, l'industrie sicilienne ne paraissant pas avoir eu un caractère bien particulier : tout au plus pourrait-on reconnaître à certaines poteries rouges ornées de reliefs, que l'on trouve en Toscane, une origine sicilienne [2], et encore est-il vraisemblable que les poteries en question sont antérieures au cinquième siècle. En tous cas, Syracuse entretint des rapports avec l'Italie centrale, car nous voyons les Étrusques adopter à la fin du cinquième siècle le système monétaire des Syracusains [3] et ceux-ci armer à plusieurs reprises des flottes de guerre chargées de poursuivre les pirates qui infestent la mer Tyrrhénienne : ils envoient croiser le long

1. Curtius, *Hist. grecque*, trad. Bouché-Leclerq. III, p. 196 et suiv.
2. Loeschke, *Arch. Zeitung*, 1881, p. 29-52. Kékulé, *Terracotten von Sicilien*, p. 48-53.
3. Deecke, *Das etruskische Münzwesen* (*Etruskische Forschungen*, 2[e] livraison, p. 77 et suiv.).

des côtes toscanes jusqu'à soixante trières à la fois, preuve qu'ils avaient dans ces parages de grands intérêts à défendre [1].

De toutes les cités grecques, Athènes est celle qui eut avec l'Étrurie les relations les plus longues et les plus suivies. Ces relations sont attestées par la quantité innombrable des vases peints de style



Fig. 110. — Thésée recevant d'Amphitrite l'anneau de Minos. Légende attique sur une coupe de Cervétri, signée Euphronios. Musée du Louvre. *Monuments grecs*, 1872.

attique que l'on a trouvés et que l'on trouve encore tous les jours dans les nécropoles toscanes : à elle seule, la nécropole de Vulci en a fourni des milliers, de quoi former toutes les grandes collections céramiques de l'Europe. On a souvent agité la question de savoir si ces vases avaient été fabriqués sur place en Italie ou importés directement de la Grèce. Pour nous, nous n'hésitons pas à les considérer

1. Diodore, XI, 88.

sinon tous, du moins pour la plupart, comme des importations. Sans entrer ici dans une discussion qui trouvera sa place plus loin au chapitre de la céramique, nous pouvons dès à présent faire remarquer que ces vases sont du style attique le plus pur; que beaucoup d'entre eux portent des inscriptions en caractères attiques, parfois des noms d'Athéniens connus dans l'histoire; que parmi les artistes qui les ont signés plus d'un avait certainement son atelier en Attique; qu'enfin plusieurs appartiennent à la catégorie des vases dits *panathénaïques,* vases de fabrication athénienne et qui se donnaient en prix aux vainqueurs des concours dans les grandes Panathénées.

Les origines du commerce d'Athènes avec l'Étrurie remontent vraisemblablement au dernier tiers du sixième siècle, puisqu'on rencontre dans les nécropoles toscanes des vases à figures noires et que l'industrie des vases de ce type paraît avoir cessé à l'époque des Pisistratides [1], pour faire place à l'industrie des vases à figures rouges. C'est du reste le moment où la société athénienne, réorganisée par Solon, gouvernée avec intelligence par Pisistrate, pourvue, grâce à ses mines d'argent et à sa monnaie, d'une richesse nouvelle, la richesse mobilière, commence à tourner vers la mer son activité. Par la prise de possession de Salamine, d'Égine et de Naxos, elle s'ouvre un chemin vers l'Archipel et se répand au loin jusque sur les côtes de la Thrace. Bientôt l'antique bourgade de Solon devient, comme Corinthe, comme Chalcis, une grande cité maritime; et, comme ses rivales, elle ne tarde pas à suivre le courant qui depuis plus d'un siècle entraîne vers l'Occident les marins de la Grèce. On ne sait presque rien sur les débuts de sa politique commerciale en Italie. On voit seulement qu'au commencement du cinquième siècle son attention est déjà portée de ce côté, puisque Thémistocle, qui peut être considéré comme l'expression la plus fidèle du génie d'Athènes à cette époque, donne à ses filles les noms d'*Italia* et de *Sybaris* [2] et menace Eurybiade d'émigrer avec sa flotte à *Siris* dans la Grande-Grèce, si l'on ne consent pas à livrer bataille aux

1. Studniczka, *Jahrb. des Arch. Instituts,* 1887, p. 159-168.
2. Plutarque, *Thémistocle,* 32.

Perses dans la baie de Salamine [1]. Après les guerres médiques, quand la victoire a consacré la suprématie maritime des Athéniens et donné libre essor à leurs ambitions, ils rêvent d'être les arbitres de la Grèce, et non pas seulement de la Grèce continentale et insulaire, mais aussi de cette autre Grèce qui grandit au delà de la mer Ionienne. Ils profitent des querelles qui mettent aux prises les colonies helléniques, soutenant ici les Ioniens contre les Doriens, là les partis démocratiques contre l'aristocratie, saisissant toutes les occasions d'intervenir et de prendre pied en Italie. En 443, ils fondent *Thurium*, sur l'emplacement où s'élevait autrefois la ville de Sybaris, détruite par les Crotoniates [2], et dix ans après, pour s'assurer le passage à travers le détroit de Sicile, ils s'unissent par des traités avec Rhégium [3] et Léontium [4]. Alors commence entre eux et les Syracusains cette période d'hostilité qui aboutit à la désastreuse expédition de Sicile. Depuis longtemps déjà le conflit est latent entre les deux peuples ; mais ce n'est d'abord qu'une concurrence commerciale compliquée d'une rivalité de race entre Ioniens et Doriens ; la guerre finit par éclater, et, chose curieuse qui, soit dit en passant, montre bien le prestige des Athéniens en Étrurie, les Étrusques leur envoient des secours contre Syracuse [5]. Le désastre de Nicias, les malheurs qui terminent la guerre du Péloponnèse, les bouleversements qui suivent la victoire de Lysandre, tout cela arrête pour un temps l'expansion d'Athènes en Occident. On remarque, en effet, que dans la seconde moitié du cinquième siècle les belles poteries attiques deviennent rares en Toscane, comme si les importations s'étaient tout à coup ralenties [6]. Le mouvement reprend au quatrième siècle, lorsque Athènes a reconstitué ses forces maritimes et repris son rang dans la Grèce : les relations qu'elle cherche à nouer et qu'elle réussit à établir avec Denys de Syracuse montrent qu'elle a toujours des intérêts commerciaux dans la mer Tyrrhénienne [7]. Du

1. Hérodote, VIII, 62.
2. Diodore, XII, 9-11.
3. *Corp. inscr. attic.*, I, 33.
4. *Corp. inscr. attic.*, IV, 33ª.
5. Thucydide, VI, 103.
6. Ross, *Archaeolog. Aufsätze*, I, p. XVII.
7. U. Koehler, *Die griechische Politik Dionysius des aelteren* (*Mittheilungen d. d. a. Inst. in Athen*, I, p. 1-26). A cette époque les Athéniens importent des céramiques en Apulie (Rayet et Collignon, *Céramique grecque*, p. 296, 297).

reste, deux amphores panathénaïques trouvées à Cervétri portent le nom de l'archonte Pythodélos, lequel était en charge en 336 avant J.-C. [1]. Dans la seconde moitié du quatrième siècle il semble que les transactions avec l'Étrurie aillent beaucoup en diminuant : les céramiques qui représentent le style attique de cette période se rencontrent moins en Italie qu'en Crimée et dans la Cyrénaïque [2]. Au troisième siècle, le rôle politique d'Athènes est fini, sa prospérité industrielle et commerciale décline, et ses rapports avec la Toscane s'arrêtent.

La décadence d'Athènes n'eut pas pour effet de briser les relations entre la Grèce et l'Étrurie. Quand une tradition séculaire a créé des courants commerciaux, la direction de ces courants ne change pas du jour au lendemain : la route une fois tracée, il y a toujours quelqu'un pour la suivre. Le marché de la Toscane étant abandonné par les Athéniens, d'autres y vinrent, partis on ne sait d'où, d'Alexandrie, ou de Cyrène, ou de Rhodes, ou de ces mille petits ports helléniques qui jetaient continuellement sur la mer une population vagabonde d'aventuriers et de trafiquants. On trouve, en effet, dans les tombes étrusques du troisième et du second siècle des objets qui prouvent la persistance du commerce entre l'orient et l'occident de la Méditerranée, des anses d'amphores rhodiennes [3], par exemple, des monnaies ptolémaïques, des monnaies macédoniennes [4], des vases qui semblent provenir de Naucratis [5]. Ces objets cependant ne sont pas très nombreux : d'où l'on peut conclure que, s'il y avait encore un certain va-et-vient entre la Grèce et l'Italie, le mouvement des échanges s'était quelque peu ralenti et qu'aucune ville n'avait pris en main et en quelque sorte accaparé à son profit la succession commerciale d'Athènes.

Mais, quelque part que l'on fasse à ces importations venues de loin, qui sont en somme assez clairsemées, elles ne suffisent pas à expliquer le caractère de l'industrie et de l'art étrusques à partir du troisième siècle. C'est moins du côté de la Grèce proprement dite que du

1. De Witte (*Annali*, 1877, p. 312).
2. Rayet et Collignon, *Céramique grecque*, p. 141, 284, 288.
3. *Bulletino*, 1865, p. 72, 77. *Revue archéologique*, 1872, XXIV, p. 157-159. Fernique, *Étude sur Préneste*, p. 48. *Notizie*, 1887, p. 317.
4. *Bulletino*, 1881, p. 260, 261.
5. Dumont et Chaplain, *Céramiques*, 4[e] fasc. p. 309, note 5.

côté de la Grande-Grèce qu'il faut tourner ses regards. C'est la Grande-Grèce qui, à cette époque, approvisionne surtout les marchés de l'Étrurie. L'Italie méridionale est alors dans tout l'éclat de sa prospérité; la civilisation grecque s'y épanouit avec toutes ses grâces, et aussi avec toutes ses frivolités. Il suffit de citer Tarente, la voluptueuse



Fig. 111. — Phiale à ombilic fabriquée par *Canoleios* de Calès et trouvée à Corneto. *Annali*, 1883, tav. d'agg., I. Diamètre, 0m,20.

Tarente, où il y a, dit Strabon [1], plus de fêtes et de festins que de jours dans l'année, qui est si fière de sa richesse et de son luxe, si dédaigneuse de ce qui n'est pas grec, et qui ne tardera pas à payer cher son arrogante légèreté. Faut-il rappeler aussi les villes de la Campanie, de la Campanie heureuse, comme on l'appelait, Naples, Cumes, Nola,

1. Strabon, VI, 3, p. 280. Sur Tarente et la Grande-Grèce en général, voir F. Lenormant, *la Grande-Grèce*.

Calès, et surtout la fameuse Capoue dont on n'a que trop vanté les délices? Or il se trouve qu'au troisième siècle tout concourt à favoriser les relations de la Grande-Grèce avec l'Étrurie. D'une part, la politique rapproche les Étrusques, les Samnites, les Campaniens et la plupart des Grecs de l'Italie méridionale, qui tous, se sentant atteints par les conquêtes de Rome, se coalisent contre elle et soutiennent de concert les guerres de Samnium. D'autre part, tandis que, débarrassé de la concurrence athénienne, le cabotage s'exerce librement le long des côtes, des routes tracées par les Romains à travers la Péninsule ouvrent au commerce des chemins nouveaux. La voie Appienne et la voie Latine [1] mettent la Campanie en communication directe avec Rome, et de là les marchandises grecques pénètrent jusqu'au cœur de la Toscane, soit par la vallée du Tibre et les vallées latérales, soit par la voie Flaminienne, laquelle date du commencement du troisième siècle [2]. Aussi à partir de cette époque trouve-t-on dans les tombes étrusques [3] beaucoup d'objets d'origine campanienne. Ce sont d'abord des monnaies provenant de Néapolis [4], de Calès [5], de Compultéria [6], de Suessa [7]. Ce sont ensuite des plats creux avec un renflement convexe au centre (phiales à ombilic), décorés de motifs en relief, plats dont le type appartient à la ville de Calès et qui portent la signature de potiers calènes (fig. 111). Ce sont enfin des poteries à vernis noir brillant et à reliefs, poteries dont la fabrique est d'abord en Campanie, mais dont les ateliers toscans finissent par s'approprier la technique, si bien que dans la dernière période de l'art étrusque on ne rencontre plus guère d'autres céramiques que celles-là [8].

1. La voie Appienne est de 312 av. J.-C. La voie Latine paraît remonter à une époque assez voisine.

2. Au milieu du IIe siècle, les communications deviennent encore plus faciles, grâce à la construction des voies Cassienne et Aurélienne, qui vont, l'une de Rome jusqu'à *Arretium*, l'autre de Rome jusqu'à la hauteur de Volterra, en longeant la mer.

3. Plusieurs de ces tombes sont rigoureusement datées par des monnaies (*Bulletino*, 1877, p. 201; 1879, p. 81. *Notizie*, 1887, p. 90, 91).

4. *Gazette archéologique*, 1879, p. 45. *Bulletino*, 1880, p. 50; 1881, p. 261.

5. *Gazette archéologique*, 1879, p. 46. *Bulletino*. 1881, p. 216.

6. *Bulletino*, 1880, p. 50.

7. *Bulletino*, 1880, p. 111.

8. L'importance du mouvement commercial entre l'Italie centrale et l'Italie méridionale au IIIe siècle explique la prospérité industrielle de Préneste, située dans le voisinage de la voie Latine et communiquant d'une part avec la vallée du Tibre et la Toscane par un affluent de l'Anio, et d'autre part avec la Campanie par le Trerus, affluent du Liris.

Telle est, dans ses lignes générales, l'histoire de l'art étrusque depuis ses origines jusqu'au second siècle environ avant notre ère, jusqu'au moment où commence à se constituer en Italie l'art gréco-romain. On voit que tout revient à une question commerciale. Veut-on savoir quelle est à un moment donné la physionomie de la civilisation étrusque? il faut déterminer la nature des influences étrangères qui s'exercent le long des côtes toscanes. Qu'elles viennent à changer, et tout change en Étrurie. Nous sommes en présence d'un peuple qui, au point de vue de l'art, a toujours été pour ainsi dire en tutelle. Ce peuple cependant avait son génie propre et, si docile qu'il se soit montré aux leçons d'autrui, il a toujours conservé son caractère. Il a vécu de formes empruntées; mais ces formes, il les a appropriées à ses besoins, à ses mœurs, à son esprit. Il a réagi sur elles, et de là vient que, tout en imitant les Orientaux ou les Grecs, il a créé un art qui n'est ni purement oriental, ni purement grec. Les monuments qu'il a laissés sont bien à lui et méritent d'être étudiés pour eux-mêmes.



CHAPITRE VI.

L'ARCHITECTURE EN ÉTRURIE.

TECHNIQUE, FORMES, DÉCORATION.

Le peu que nous savons de l'architecture étrusque par les témoignages de l'antiquité est fait pour nous en donner une haute estime. Les termes de *templum tuscanicum,* de *ratio tuscanica,* de *cavœdium tuscanicum,* qui reviennent à chaque instant dans Vitruve, éveillent l'idée d'une architecture originale, qui avait son système d'orientation, ses types propres, ses principes, ses formes, ses proportions, ses procédés de construction et de couverture, son mode d'ornementation. C'est à elle qu'on attribuait les premiers monuments de Rome, le Cloaque Maxime, le Capitole, les murs de Servius, dont la solidité et l'ordonnance excitaient encore l'admiration au temps de l'Empire. C'est à elle aussi qu'on attribuait l'honneur d'avoir constitué ce qu'on a depuis appelé l'ordre toscan. C'est à elle enfin qu'on rapportait l'invention de la voûte.

Cette architecture si vantée n'a presque pas laissé de traces. A part les tombeaux et les murailles des villes, rien n'a subsisté de ses monuments. On ferait en vain le tour de l'Étrurie pour trouver un seul temple debout : c'est à peine si l'on verrait de ces ruines, comme il y en a en Égypte ou en Grèce, dont les monceaux, si informes qu'ils soient, fournissent pourtant les éléments d'une restauration vraisemblable. Cela tient à plusieurs causes : d'abord les édifices étrusques, comportant beaucoup de bois, étaient moins assurés que d'autres contre les effets du temps ou de l'incendie; ensuite la guerre a ravagé l'Étrurie de fond en comble. On sait avec quelle rigueur les Romains ont

traité *Veii, Falerii, Vulsinii*, brûlant, rasant tout, faisant le désert sur l'emplacement des villes prises et, pour n'avoir plus rien à en redouter, forçant ce qui restait des habitants à se transporter ailleurs. Au milieu des luttes acharnées qui ont marqué la fin de l'indépendance étrusque au troisième siècle et plus tard les guerres civiles, plus d'un monument a dû périr par accident ou dans la fureur d'une destruction systématique.

Nous ne saurions donc nous flatter de reconstituer ici de toutes pièces l'architecture étrusque. Nous essaierons seulement, en commentant les textes, en interrogeant les bas-reliefs, en recueillant les moindres vestiges, de déterminer les principaux caractères de cette architecture et de voir si elle mérite le renom qu'on lui a fait.

§ 1. — LES MATÉRIAUX.

La valeur d'une architecture ne se mesure pas à la qualité des matériaux qu'elle emploie : les Romains ont su faire des merveilles avec de menus moellons, des briques et même des tessons. Il n'en est pas moins vrai que le choix des matériaux a son importance, et ce n'est pas sans dessein que les Égyptiens ou les Grecs taillaient dans le granit ou le marbre les éléments de leurs constructions. Avant donc de rechercher comment les Étrusques concevaient l'art de bâtir, voyons avec quoi ils bâtissaient.

Ils n'ont jamais employé le granit : on en trouvait pourtant sinon en Toscane, du moins à proximité des côtes, dans les îles d'Ilva (Elbe) et d'Igilium, où ils avaient des établissements [1]. Le marbre ne leur était pas inconnu, puisqu'ils en faisaient des sarcophages et des urnes cinéraires ; mais, bien qu'ils eussent sous la main un marbre magnifique, celui de Carrare (aux environs de la ville de *Luna*), ils ne paraissent pas l'avoir exploité, comme le firent plus tard les Romains : il n'entre pas dans la composition de leurs bâtiments. Tout au plus pour-

1. O. Müller, *Etrusker*, I, p. 230.

rait-on citer quelques restes de murailles cyclopéennes en marbre que Cyriaque d'Ancône dit avoir vus à *Luna* et qui depuis le quinzième siècle ont disparu [1].

Les matériaux ordinaires de l'architecture étrusque étaient des pierres volcaniques et des calcaires communs [2]. Les premières abondent dans la Toscane méridionale, dans le Latium et dans la Campanie. On sait combien toute cette région a été bouleversée par les révolutions géologiques. De Naples à Cumes on compte plus de soixante cratères éteints. Le massif du Latium et plus loin, sur la rive droite du Tibre, le massif compris entre le fleuve et les monts *Radicofani*, près de Chiusi, montrent partout des dépôts de lave, des affleurements basaltiques, des sources thermales, des amas de cendres et de scories, des cratères transformés en lacs. Le sol a été partout profondément tourmenté par les feux souterrains. De ces contrées volcaniques les Étrusques tiraient diverses variétés de pierres à bâtir dont les principales sont : 1° le *travertin*, pierre jaunâtre, d'un grain assez résistant, d'un aspect légèrement spongieux; on la trouve dans les murs de *Rusellæ*, de *Saturnia*, de *Clusium*, de *Perusia*; les Romains l'appelaient *lapis tiburtinus*, parce qu'à l'époque romaine les principales carrières étaient à Tibur; 2° le *pépérin*, pierre grisâtre, faite de cendres pétrifiées, qui a servi à la construction des plus anciens murs de Rome; on l'appelait *lapis albanus*, parce qu'on le recueillait surtout dans le massif du mont Albain; du côté de Viterbe on employait un pépérin analogue, mais d'une teinte rougeâtre; 3° le *nenfro*, pierre grisâtre, à surface pulvérulente, et qui taillée prend une teinte blanchâtre, d'où le nom d'*albus silex* qu'on lui donnait; le *nenfro* est supérieur au pépérin, en ce sens qu'il est réfractaire à l'action du feu et que le pépérin ne l'est pas : on en faisait, entre autres choses, des moules pour couler les métaux [3]; le *nenfro* est particulier à la région de *Tarquinii* et aux environs du lac de Bolséna.

Les calcaires se présentent principalement dans la Toscane septentrionale. Ils sont de nature et d'aspect très variés. Les uns sont com-

1. Dennis, II, p. 65.
2. O. Müller, I, p. 227-231.
3. Pline, *H. N.*, XXXVI, 168.

pacts comme le *macigno* de Fiésole et de Cortone [1], les autres friables comme le *cispo* de Chiusi [2], avec la propriété cependant de se durcir à l'air. Plusieurs, notamment la *panchina* de Volterra, sont formés de coquillages agglomérés. Ces calcaires, qui se rencontrent presque partout à fleur de sol et qui constituent la masse des hauteurs où s'élevaient les cités antiques, sont les roches que les Étrusques ont le plus volontiers travaillées. La taille du reste en était facile, et, quelles qu'elles fussent, bonnes ou mauvaises, on s'en servait. L'architecte n'avait pas de préférences et utilisait ce qu'il avait sous la main.

Les Étrusques n'ont pas seulement fait usage de la pierre, ils ont aussi beaucoup employé le bois; nous verrons qu'ils ont eu pour les charpentes un goût particulier. Ce goût, fruit d'habitudes séculaires contractées en vivant dans des pays de montagnes et de forêts, trouvait amplement de quoi se satisfaire dans la péninsule italique, alors presque entièrement boisée. Encore à l'époque historique, la plus grande partie de l'Étrurie était couverte de forêts. Il y en avait sur les pentes de l'Apennin, à *Clusium*, à *Perusia*, à *Arretium;* il y en avait au nord près de *Pisæ*, et au midi près de *Cære*, de *Graviscæ*, de *Rusellæ* et de *Volsinii*, sans compter la fameuse forêt Ciminienne qui inspirait tant de terreur aux Romains et que l'on considérait comme une barrière infranchissable. L'Étrurie était renommée pour ses pins : c'était une sorte de Norwège, d'où l'on tirait les meilleurs bois de construction [3]. Lorsque Scipion voulut improviser une flotte contre Carthage, tout le bois nécessaire lui fut fourni par les seules villes de *Clusium*, de *Perusia* et de *Rusellæ* [4].

Ayant à leur disposition tant de matériaux naturels, les Étrusques n'avaient pas besoin de recourir, comme tant d'autres peuples, à des matériaux artificiels. Ils firent pourtant entrer la terre cuite dans leur architecture, mais seulement pour l'ornementation. Ils ne paraissent guère avoir construit des édifices en briques. Le seul exemple qu'on

1. Le *macigno* se présente d'ordinaire par couches stratifiées.

2. On l'appelle aussi pierre fétide à cause de l'odeur qui s'en dégage quand on la travaille.

3. Strabon, V, 5, p. 223.

4. Tite-Live, XXVIII, 45, 14.

en puisse mentionner se trouve dans Vitruve [1], qui dit avoir vu « dans la ville d'Arretium, un ancien mur de briques, fort bien bâti.. » Encore n'est-il pas bien certain que ce mur remontât à l'époque étrusque.

§ 2. — LE FAÇONNAGE DES ROCHES.

Tous ces matériaux ont été diversement mis en œuvre par les Étrusques. La méthode qui leur était le plus familière consistait à traiter la pierre sur place. Partout où la nature de la roche se prêtait à ce travail, on trouvait tout simple de façonner à vif les affleurements. Les ravins qui protégeaient les abords des villes paraissaient-ils trop praticables, on les rectifiait par des entailles. Au besoin, pour mieux isoler la ville, on creusait des ravins artificiels ou de larges fossés de fortification que traversaient des ponts ménagés dans l'épaisseur du calcaire. Des routes taillées de même aux flancs des collines donnaient accès au sommet. Tel relief prenait la forme d'un cône ou d'une pyramide destinée à marquer la place d'un tombeau. Telle falaise abrupte était aplanie, découpée, et présentait un front de façades accolées et comme un alignement de maisons ou de temples correspondant à des sépultures. Ailleurs s'ouvraient des niches pour recevoir des corps. D'innombrables souterrains percés à travers d'énormes masses rocheuses livraient passage à des égouts, à des aqueducs, parfois même à des rivières. D'autres, pénétrant profondément au cœur d'une montagne, conduisaient dans des chambres funéraires plus ou moins vastes, tantôt isolées, tantôt savamment distribuées autour d'un vestibule, et qui présentaient l'image d'un appartement avec escaliers, portes, fenêtres, pilastres, colonnes, plafonds, banquettes, alcôves; parfois tout un attirail mobilier sculpté dans le roc complétait l'image d'une maison habitée. Nous pourrions citer beaucoup d'exemples; mais comme ils trouveront naturellement leur place dans les chapitres suivants, nous n'insistons pas davantage. Il suffit ici d'avoir indiqué d'une

1. Vitruve, II, 8.

manière générale le goût des Étrusques pour un art très particulier qu'ils ont poussé fort loin et dont nous rencontrerons à chaque instant l'application.

Cet art, les Étrusques n'ont pas été seuls à le pratiquer dans l'antiquité. On le retrouve en Égypte, en Phénicie, en Asie Mineure, à Chypre, à Rhodes, dans tout le bassin oriental de la Méditerranée [1]. Dès lors on est conduit à se demander si les Étrusques ne le tiennent pas d'une tradition importée. Il se peut que, dans le nombre des marchands venus de l'Orient qui s'arrêtaient le long des côtes toscanes, tel ou tel soit mort sur cette terre étrangère, y ait été enseveli suivant le rit de son pays dans un caveau taillé en plein roc, et que par imitation les indigènes de l'Italie aient conçu la pensée d'enfermer, eux aussi, leurs morts dans des retraites analogues. Il faut remarquer que la plus ancienne forme de la tombe étrusque n'est pas la tombe en souterrain, et que l'usage de ce type nouveau ne commence à se répandre qu'au moment où apparaissent en grande quantité les objets de style oriental dans le mobilier funéraire. Cette coïncidence est par elle-même assez signi-

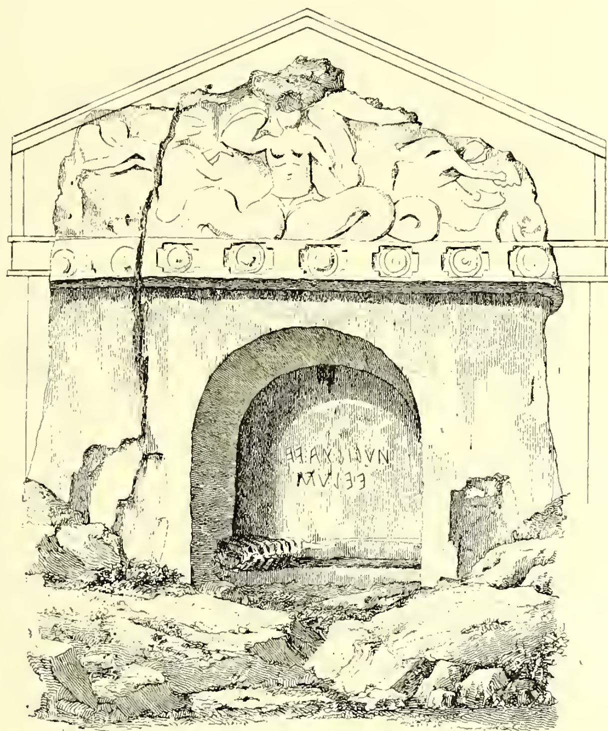


Fig. 112. — Roche découpée en forme de façade à Sovana. Canina, *Etruria Maritima*, II, pl. CXXI, 7.

1. Perrot et Chipiez, *Hist. de l'art*, I, p. 255; III, p. 101 et suiv.

ficative. Une fois l'habitude prise de tailler la tombe dans le roc, le reste va de soi. On se familiarise peu à peu avec l'emploi du ciseau; comme on rencontre à peu près partout une pierre facile à entamer, on l'attaque avec audace, on la façonne, et de progrès en progrès on en vient à être assez habile pour lui donner des formes savantes et compliquées.

Si vraisemblable que puisse être l'hypothèse d'une technique importée, je ne la présente qu'avec réserve. Il ne serait pas impossible aussi que l'idée de travailler la roche sur place se fût naturellement offerte aux Étrusques et qu'ils y eussent été en quelque sorte amenés par la facilité qu'ils trouvaient à creuser dans certains terrains leurs tombes à *pozzo* et à *fossa*. Imaginez des populations qui, dans les différentes contrées qu'elles ont habitées, ont été obligées par la nature du sol de protéger leurs urnes funéraires contre les éboulements, et qui ont pris l'habitude de disposer autour de ces urnes soit des dalles formant réduit comme à Cornéto, soit des manchons plus ou moins épais en pierres sèches comme à Bologne ou à Poggio Renzo. Tout à coup le hasard de leurs migrations les transporte sur un sol plus compact qui n'est ni trop meuble ni trop dur, et qui leur permet de creuser des puits funéraires en se dispensant des précautions accoutumées. Elles ne tardent pas à en reconnaître les avantages, et dès lors elles recherchent partout, pour y établir leurs nécropoles, les collines où le terrain présente les mêmes qualités. Peu à peu elles s'enhardissent à ouvrir aux flancs de ces collines des trous plus larges et plus profonds. La simple fosse s'allonge et devient une sorte de galerie, qui elle-même s'élargit graduellement et se transforme en une chambre souterraine. Maîtresses de la technique qui convient à la percée d'un terrain aussi favorable, elles arrivent insensiblement à y découper pour les morts de spacieuses demeures, aussi bien aménagées que celles des vivants, et auxquelles on finit par donner une façade extérieure en harmonie avec le luxe et l'ampleur des dispositions intérieures.

§ 3. — LA CONSTRUCTION APPAREILLÉE.

Il n'était pas toujours possible d'utiliser les roches sur place. Lorsqu'au lieu d'un canal souterrain, d'un couloir ou d'un tombeau, qu'il était facile de tailler à sa fantaisie, on avait à élever sur certains points déterminés des murs de défense, des temples ou des habitations, il fallait débiter la roche par morceaux pour la transporter sur l'emplacement choisi du futur édifice : là tous ces éléments étaient rapprochés et agencés de telle sorte qu'ils fissent ensemble un tout parfaitement compact. C'est ce qu'on appelle le système de la *construction appareillée.*

Ce système de construction est très variable et change d'aspect suivant la forme, les dimensions, l'ajustement des éléments. Une première méthode, tout à fait rudimentaire, consiste à employer les blocs de pierre à l'état brut, tels qu'ils se sont détachés de la masse rocheuse de la carrière. Il y en a d'énormes et de petits, de réguliers et d'informes, suivant le hasard des éclatements. On les entasse comme ils viennent, sans ordre préconçu, sans autre souci que celui de l'équilibre, et quand les joints ne se touchent pas, ce qui arrive inévitablement, on insère dans les intervalles les morceaux les plus petits, pour boucher les vides et caler les gros blocs. L'ensemble tient par son poids et on ne se préoccupe pas de le liaisonner soit par des crampons de bois ou de métal, soit par du mortier. C'est ainsi que sont faites ces murailles primitives dont on a des exemples à Tyrinthe et dans plusieurs pays phéniciens [1]. Les Étrusques ne paraissent pas avoir pratiqué ce système; du moins on n'en trouve pas de traces dans les régions qu'ils ont occupées. Il leur arrive bien quelquefois d'employer des pierres brutes, mais c'est toujours à l'état de moellons plus ou moins gros ou de galets, jamais à l'état de blocs gigantesques comme ceux qui se voient dans les vraies murailles cyclopéennes. Du reste les matériaux dont ils avaient la disposition n'étaient

1. Perrot et Chipiez, *Hist. de l'art*, III, p. 109.

pas de nature à résister à un pareil assemblage. Leurs roches calcaires et même leurs roches volcaniques n'étaient pas très résistantes, et l'on pouvait craindre que le poids des gros blocs n'écrasât et ne réduisît en poussière les blocs plus petits. Et puis quel avantage auraient-ils eu à ne pas dégrossir leurs pierres, du moment que celles-ci se taillaient aisément et qu'il suffisait de les mouiller pour les scier et les couper à volonté? On peut dire d'une manière générale que, toutes les fois que les Étrusques ont fait usage de blocs rapportés, ils leur ont donné une forme plus ou moins régulière avant de les mettre en place.

Considérées au point de vue de la taille des pierres, les constructions étrusques peuvent se ramener à trois types : 1° l'appareil polygonal ; 2° l'appareil quadrangulaire irrégulier ; 3° l'appareil quadrangulaire régulier [1].

1° *Appareil polygonal.* Les pierres sont équarries de manière à figurer des polygones de quatre, cinq ou six côtés. On leur a laissé la forme qu'elles avaient prise en se détachant de la carrière, se contentant d'aplanir les faces. Ainsi préparées, elles s'emboîtent les unes dans les autres et les angles saillants correspondent à des angles rentrants. Quant au front du mur, il est à peu près aligné. Cet appareil s'observe dans les murailles d'un grand nombre de villes de l'Italie centrale, telles que *Saturnia, Pyrgi, Cosa,* sur la rive droite du Tibre, et *Préneste, Norba, Alatrium, Signia, Ferentinum, Alba Marsorum,* sur la rive gauche. La région où on le rencontre le plus ordinairement est l'ancien pays des Marses et des Herniques au sud-est de Rome. C'est à *Cosa,* en Étrurie, que s'en trouve le plus beau spécimen. Les joints polygonaux y sont si parfaits que c'est à peine, dit Dennis, si l'on peut y insérer la pointe d'un canif, et le front du mur est aussi net, aussi poli que s'il venait d'être gratté (fig. 113) [2].

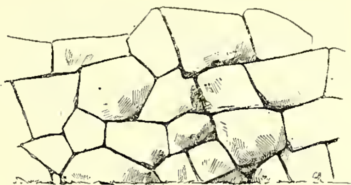
L'attribution aux Étrusques de ces murailles polygonales n'est pas généralement acceptée [3]. Les uns inclinent à les considérer comme les

1. Canina, *Etruria Maritima.* Micali, *Storia degli ant. pop. ital.; Monumenti per servire alla storia; Monumenti inediti.* Abeken, *Mittelitalien,* p. 138-154. O. Müller, *Etrusker,* I, p. 233 et suiv. Durm, *Die Baukunst der Etrusker,* p. 6 et suiv.

2. Dennis, II, p. 246.

3. Voir sur cette question Noël des Vergers, *l'É-*

monuments d'une population pélasgique qui aurait occupé la péninsule italique avant l'immigration des Étrusques. Les autres refusent de leur reconnaître une haute antiquité et prétendent qu'elles datent de l'époque romaine : les murs de *Cosa* seraient des constructions postérieures à l'envoi de la première colonie romaine dans cette ville, c'est-à-dire à l'année 274 av. J.-C. Aucune de ces deux hypothèses ne me paraît satisfaisante. La première repose sur des données bien vagues, personne ne sachant au juste ce qu'étaient les Pélasges, ni où ils ont habité : elle n'a d'autre résultat que de reculer la difficulté en faisant intervenir dans la question cette éternelle race pélasgique que l'on met partout et que l'on ne retrouve nulle part. Quant à la seconde, elle se retourne contre ceux mêmes qui la soutiennent. Au début du troisième siècle, époque où les Romains envoyaient leur première colonie à *Cosa*, leur architecture, qui n'avait pas encore reçu directement l'empreinte du génie grec, était encore toute toscane et ne connaissait d'autres procédés que ceux qu'elle avait empruntés à l'Étrurie, la métropole industrielle de Rome. Si donc il était vrai que l'appareil polygonal de *Cosa* fût l'œuvre des Romains, cela ne prouverait qu'une chose, c'est que l'emploi de ce système de construction faisait partie de la technique architecturale des Étrusques, conclusion qui est précisément celle à laquelle nous nous arrêtons. Nous croyons que les enceintes polygonales de l'Italie ont été élevées par les mains des Étrusques. On ne les rencontre que dans les limites du pays jadis occupé par eux. Au sud de la Péninsule, où nous savons que ce peuple n'avait pas poussé ses conquêtes, on n'en peut pas signaler une seule[1]. Sans doute elles ne sont pas également répandues sur toute l'étendue de son territoire : il n'y en a pas au nord de l'Apennin, et on les trouve surtout confinées dans le Latium ainsi que dans les montagnes des Herniques et des Marses. Mais il a pu


Fig. 113. — Appareil polygonal de *Cosa*.

trurie et les Étrusques, I, p. 73; Dennis, II, p. 254 et suiv.

1. *Memorie dell' Inst.*, I, p. 72. *Annali*, 1834, p. 143.

arriver par suite de circonstances multiples tenant soit aux matériaux, soit aux ouvriers, que ce mode de construction ait prévalu plutôt dans une région que dans une autre. L'unité d'une race ou d'un peuple n'implique pas nécessairement l'uniformité absolue des procédés industriels. Les métiers ont leurs usages locaux, comme les langues ont leurs dialectes. Pour ce qui concerne en particulier l'Étrurie circumpadane, elle n'avait pas de pierres, et si les constructions polygonales y font défaut, les constructions en autre appareil manquent également.

Il est certain que tous les Étrusques de la Toscane, aussi bien ceux de la Toscane septentrionale que ceux de la Toscane méridionale, ont connu et pratiqué l'appareil polygonal. C'est ainsi qu'on l'observe non pas seulement au sud du Tibre, mais aussi sur la rive droite, à *Saturnia*, à *Pyrgi*, à *Cosa*, et plus au nord encore, à *Volaterræ*[1]. Est-ce à dire que l'appareil polygonal soit une invention étrusque? Nous n'irons pas jusque-là. Du moment qu'il existe ailleurs qu'en Étrurie, en Asie Mineure, par exemple, en Grèce, en Macédoine, en Épire et dans les îles de l'Archipel, dans des pays où les Étrusques n'habitaient pas, il est impossible de rapporter aux Étrusques l'honneur de cette invention, à moins de les considérer comme un rameau détaché d'une grande race qui aurait à une haute antiquité occupé toute la partie septentrionale du bassin de la Méditerranée. Dans cette hypothèse, l'appareil polygonal serait chez les Étrusques une sorte d'héritage national. Mais on peut admettre aussi, et c'est la solution la plus simple, qu'ils en aient reçu la tradition du dehors, par l'intermédiaire des marins et des émigrants qui pendant des siècles sont venus aborder sur les côtes de la mer Tyrrhénienne.

2° *Appareil quadrangulaire irrégulier.* J'appelle de ce nom un appareil dont l'aspect est celui des constructions polygonales, avec des blocs superposés et comme empilés au hasard[2], sans assises suivies. La ressemblance entre les deux systèmes est telle que plus d'une fois on les a confondus. Ils se distinguent cependant en ce sens que

1. Dennis, II, p. 154.

2. A *Fæsulæ*, il y a des blocs d'environ 4 mètres de long sur 0m,60 de haut, et d'autres qui n'ont que 1 mètre environ de long sur 0m,35 de haut (Durm, *Baukunst der Etrusker*, p. 7).

dans le système polygonal les blocs sont des polyèdres d'un nombre de côtés très variable et qu'ici au contraire ils ont tous le même nombre de faces (fig. 114). Leurs dimensions varient, mais leur forme est toujours celle d'un tétraèdre plus ou moins régulier. Si on avait pris soin de mettre les uns à côté des autres tous ceux qui ont une hauteur égale, on aurait eu des assises horizontales. Cet appareil, qui se voit dans les murailles de *Rusellæ*, de *Fæsulæ,* de *Volaterræ,* de *Cortona* et de *Vetulonia,* a été surtout employé dans la partie septentrionale de la Toscane[1]. Il a été déterminé par la nature des roches locales, qui se présentent souvent par tranches et dont les quartiers, en se détachant de la carrière, se trouvent avoir deux de leurs faces, la face supérieure et la face inférieure, aplanies par un clivage naturel[2].



Fig. 114. — Appareil quadrangulaire irrégulier de *Fæsulæ*.

3° *Appareil quadrangulaire régulier.* Dans cet appareil les blocs de pierre ont tous la même forme et les mêmes dimensions. Aplanis sur toutes leurs faces et taillés à angles droits, ils présentent tous l'aspect de parallélipipèdes réguliers et s'alignent en assises nettes, dont tous les joints sont rectilignes (fig. 115). Cette technique, qui suppose l'emploi de la règle et de l'équerre, a été sans doute empruntée aux Grecs par les Étrusques. Dès qu'ils l'ont connue, ils paraissent l'avoir suivie presque exclusivement. La pratique du reste en était facile dans un pays comme l'Étrurie, où toutes les pierres, calcaires ou volcaniques, ne sont pas dures à entamer.

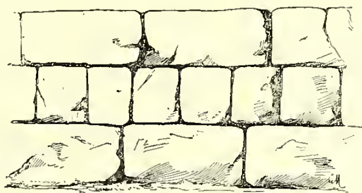


Fig. 115. — Appareil quadrangulaire régulier de *Falerii.*

Il y a plusieurs manières d'assembler des pierres à faces rectilignes. On peut, par exemple, placer toutes les pierres dans le même

1. Durm (*Baukunst der Etrusker*, p. 8) signale à *Fæsulæ* des restes de murs construits dans le même appareil, mais avec bossages.

2. Des Vergers, I, p. 53. Dennis, II, p. 226.

sens, dans le sens de la longueur, à toutes les assises. C'est le procédé familier aux Grecs; les Étrusques l'ont quelquefois employé, comme le montrent certaines tombes d'Orviéto[1], et le mur du quai de *Graviscæ* sur la *Marta*[2]. Mais ils paraissent avoir préféré une autre méthode, qui consiste à varier de deux en deux l'aspect des assises. Sur la première assise toutes les pierres se présentaient bout à bout dans leur longueur; sur la seconde, au contraire, dans leur largeur; la troisième était comme la première, la quatrième comme la seconde, et ainsi de suite, si bien que le front du mur offrait aux regards alternativement une rangée horizontale de rectangles et une rangée horizontale de carrés[3]. Cet appareil s'observe surtout dans la partie de l'Étrurie qui est voisine du Tibre, à *Sutrium, Falerii, Ardea*. Les plus anciens murs romains, élevés sous les rois, sont tous construits suivant ce système.

Toutes ces constructions, quelles qu'elles soient, polygonales ou quadrangulaires, régulières ou irrégulières, sont formées de quartiers assemblés sans crampons ni mortier. Les Étrusques ne paraissent pas avoir eu l'idée d'assurer par une liaison artificielle l'adhérence des pierres. Le poids des éléments employés dans un mur était à leurs yeux une garantie suffisante de stabilité. A voir certains travaux, on pourrait croire qu'ils ont essayé quelquefois de souder les pierres entre elles : ainsi, dans un aqueduc trouvé près d'Orviéto[4], les blocs semblent avoir été liaisonnés avec une matière agglutinante. Mais si l'on y regarde de près, on voit que cette matière est tout simplement de l'argile appliquée sur les joints en guise de mastic pour empêcher l'eau de s'échapper par les fissures.

§ 4. — LA VOUTE.

Le procédé de couverture le plus logique, le plus simple et en

1. *Notizie*, 1884, p. 391. *Bulletino*, 1874, p. 204; 1881, p. 263, 274.

2. Dennis, I, p. 434.

3. On trouve en Assyrie (Perrot et Chipiez, *Hist. de l'art*, II, p. 149) et en Grèce (Ch. Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, p. 115) un appareil où les pierres alternent aussi, étant vues tantôt en longueur, tantôt en largeur. Mais l'alternance n'a pas lieu comme ici sur des assises différentes; elle se fait sur une seule et même assise.

4. *Notizie*, 1884, p. 420.

même temps le plus solide est celui qu'ont employé les Égyptiens et les Grecs et qui consiste à poser sur des supports verticaux des pierres horizontales assez grandes pour relier deux points d'appui, architraves jetées comme des ponts au-dessus des vides : c'est ce qu'on appelle le système de la construction en plate-bande. Il est si élémentaire qu'il a dû se présenter naturellement à l'esprit des hommes, et de fait on le retrouve à peu près partout, en Gaule, en Perse, dans l'Inde, au Mexique, aussi bien qu'en Égypte et en Grèce. Les Étrusques l'ont pratiqué et l'on voit chez eux des linteaux monolithes. Il y en a même qui ont des dimensions énormes rappelant celles des linteaux de Mycènes : c'est ainsi qu'une tombe en coupole découverte à *Quinto Fiorentino* (environs de Florence) a sa porte surmontée d'une dalle longue de $1^{m},50$, haute de 40 centimètres et qui s'étend d'un seul morceau sur un couloir de plus de $2^{m},45$ [1]. En général cependant, pour les pièces à portée horizontale, l'architecture étrusque emploie le bois de préférence à la pierre. Les portes des fortifications de *Volaterræ* et de *Cosa* paraissent avoir eu à l'origine des linteaux de bois [2]. Les roches dont on disposait en Toscane étaient rarement assez compactes et assez résistantes pour que, taillées en architraves, elles ne fussent pas exposées à fléchir sous le poids de leur masse et à se briser par le milieu. Quand on voulait faire des couvertures en pierre, il était prudent de renoncer à la plate-bande et de recourir à un système tout à fait différent, au système de la voûte.

Les voûtes construites par les Étrusques sont de deux sortes, à encorbellement et à voussoirs.

1° *Voûtes à encorbellement.* On entend par ce terme un appareil qui n'a de la voûte que l'apparence. Il se compose d'assises horizontales qui débordent les unes sur les autres de manière à rétrécir de plus en plus l'ouverture. Il vient un moment où celle-ci est devenue si étroite qu'une simple pierre suffit à la fermer. L'appareil une fois en place, on écorne les arêtes saillantes de chaque assise et l'on obtient ainsi une

1. *Bullettino*, 1885, p. 194. La porte de la tombe *del Gran Duca* à Chiusi présente aussi un linteau de dimensions énormes (Dennis, II, p. 338).

2. Dennis, I, p. 145; II, p. 250.

baie dont les contours rappellent ceux d'une voûte en plein cintre ou en ogive.

Les exemples de voûtes à encorbellement ne manquent pas en Étrurie. On en trouve à Cervétri[1], à Cornéto[2], à Orviéto[3], à Cortone[4]. La plus remarquable par ses dimensions est celle de *Quinto Fiorentino*. Beaucoup sont ogivales; quelques-unes, notamment celles d'Orviéto, sont rectilignes, les saillies des assises étant taillées de manière à figurer un angle aigu, ou bien encore présentant des pans alternativement verticaux et obliques (fig. 116).

Le système de la voûte à encorbellement était connu des Égyptiens[5], des Chaldéens[6] et des Grecs[7]. Ce n'est donc pas une technique proprement étrusque; elle a dû être importée en Italie par le peuple qui en toutes choses a servi d'intermédiaire entre l'Orient et l'Occident, par les Phéniciens. Partout où ils n'ont point passé, vous chercheriez en vain ce type de voûte. Partout où vous le rencontrez au contraire, vous pouvez retrouver la trace des Phéniciens. Il existe dans les *nouraghes* de la Sardaigne et dans les *talayots* des Baléares, aussi bien qu'en Toscane : or la Sardaigne et les Baléares, comme la Toscane, ont été pendant des siècles en relations avec les marins phéniciens. Je veux bien que les *nouraghes* de la Sardaigne aient été élevés par les Sardes et que les *talayots* des Baléares soient, eux aussi, les œuvres d'une architecture locale[8]. Mais rien n'empêche de croire que pour construire ces monuments d'une physionomie si originale et dont la conception leur appartient en propre, les indigènes de ces îles n'aient pas appliqué certains procédés d'appareil enseignés par les Phéniciens. J'imagine qu'en Étrurie les choses ont dû se passer de la même manière, et que là

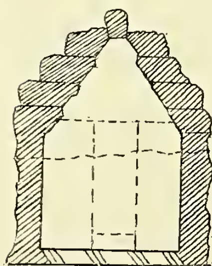


Fig. 116. — Coupe d'une chambre d'Orviéto à encorbellement rectiligne.

1. Dennis, I, p. 265.
2. Dennis, I, p. 386.
3. *Annali*, 1877, p. 101. *Monumenti*, X, pl. 42.
4. Dennis, II, p. 410.
5. Perrot et Chipiez, *Hist. de l'art*, I, p. 113.
6. Perrot et Chipiez, *Hist. de l'art*, II, p. 232.
7. On connaît les *trésors* d'Orchomène et de Mycènes. On trouve aussi quelques restes d'un appareil à encorbellement dans un antique égout d'Athènes. (*Mitth. d. deutsch. arch. Inst. in Athen*, II, 1877, p. 118, pl. VIII, 15.)
8. C'est à cette conclusion que s'arrête M. Perrot

aussi les Phéniciens ont servi de maîtres dans l'art de bâtir aux habitants du pays. Je dirais donc que les voûtes à encorbellement de l'Étrurie sont de construction étrusque, mais de technique orientale, d'une technique popularisée par les Phéniciens [1].

Les premières voûtes à encorbellement durent s'élever dans le voisinage des côtes, aux environs des stations phéniciennes et vraisemblablement à l'imitation de quelques constructions analogues faites dans le pays par les Phéniciens. De là vient sans doute que les voûtes de ce genre sont plus nombreuses dans la Toscane méridionale que dans la Toscane septentrionale. C'est dans la région de *Cære* qu'il y en a le plus [2], c'est-à-dire presque au bord de la mer, sur l'emplacement d'une ville qui a été de bonne heure un centre commercial important. De proche en proche, la tradition de cette technique nouvelle se propagea dans le reste du pays, en même temps que les marchandises importées sur les côtes pénétraient dans l'intérieur des terres et répandaient partout les premiers germes de la civilisation orientale. C'est ainsi qu'il y eut des voûtes à encorbellement à *Cortona*, à *Vulsinii* [3], et jusqu'aux environs de *Fæsulæ* [4].

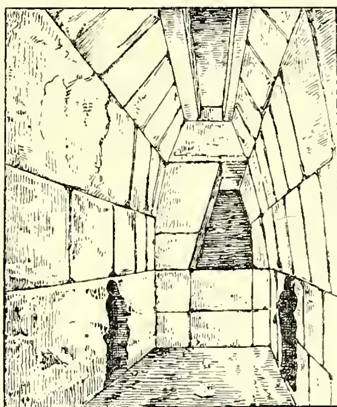


Fig. 117. — Vue intérieure de la tombe Regulini-Galassi, voûtée à encorbellement. Abeken, pl. IV.

La nature du mobilier funéraire recueilli dans les tombes étrus-

dans son quatrième volume de l'*Histoire de l'art*, p. 49. M. Perrot pense cependant qu'il faut renoncer « à chercher un lien entre le peuple qui a bâti les nouraghes et celui qui en Grèce, sur le sol de l'Argolide, de l'Attique et de la Béotie, a, pendant un certain temps, adopté, dans ses tombeaux, des dispositions fort semblables. »

1. C'est aussi l'opinion de M. Helbig. (*Bulletino*, 1885, p. 197.)

2. Dennis, I, p. 278.

3. A *Vulsinii* on en construisait encore vers le quatrième siècle avant notre ère. (*Bulletino*, 1885, p. 197.)

4. Le centre étrusque le plus proche de *Quinto Fiorentino* est *Fæsulæ*. — M. Helbig pense que la coupole (*Bulletino*, 1885, p. 197) de *Quinto Fiorentino* présente le plus ancien essai de voûte à encorbellement qu'il y ait en Étrurie. L'appareil est en effet plus rudimentaire que celui des voûtes similaires de Cervétri. Mais on peut très bien concevoir que les Étrusques de la Toscane septentrionale, plus arriérés que ceux des Maremmes parce qu'ils n'étaient pas directement en contact avec l'étranger, aient été moins familiarisés avec la technique nouvelle et l'aient plus maladroitement appliquée.

ques à encorbellement confirme ces observations. Les objets trouvés dans la tombe *Sergardi* de Cortone et dans la tombe *Regulini-Galassi* de Cervétri doivent être rapprochés, pour la technique, le style et l'âge de ceux de la tombe phénicienne de Palestrina [1], et correspondent à l'époque la plus florissante du commerce phénico-carthaginois en Italie.

2° *Voûtes à voussoirs.* La voûte à voussoirs est la voûte proprement dite, celle dont les éléments taillés à joints obliques et en forme de coin, sont disposés de telle sorte les uns à côté des autres qu'ils se servent naturellement de point d'appui et demeurent suspendus en l'air par le seul effet de la pesanteur qui, en s'exerçant sur tous à la fois, les contrarie l'un par l'autre dans leur chute.

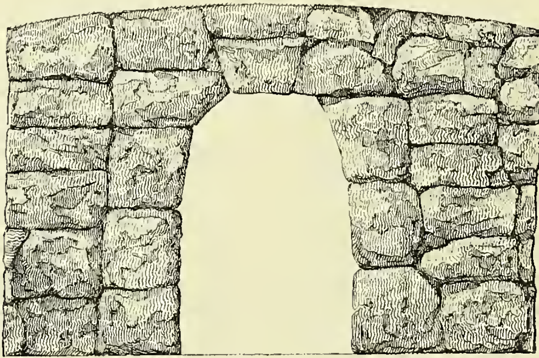


Fig. 118. — Voûte de la tombe Campana à *Veii*. Canina, *Etruria maritima*, I, pl. XXXV, 2.

Les Étrusques ont construit beaucoup de voûtes. Parmi celles qui subsistent encore, les deux plus anciennes sans contredit sont celles de *Veii* (porte de la tombe Campana) et celle de Cortone (tombe dite « cave de Pythagore »). L'une et l'autre ne sont que des essais très imparfaits. Celle de *Veii* dérive directement de l'appareil à encorbellement. Tous les joints sont horizontaux, sauf ceux de la pierre qui ferme la baie au sommet : celle-ci, au lieu d'être posée à plat comme une sorte de couvercle, est taillée en forme de clef de voûte et pénètre dans le vide laissé par les deux dernières pierres de l'encorbellement. En réalité elle ne constitue pas une clef de voûte, puisqu'elle ne soutient rien et qu'elle seule est soutenue. Elle complète le système, mais n'en est pas un élément essentiel; son rôle est simplement de boucher

1. Helbig, *Annali*, 1876, p. 197-257.

une ouverture (fig. 118). La voûte de Cortone se compose de cinq blocs monolithes longs de plus de trois mètres, taillés à joints obliques, sortes d'énormes voussoirs qui couvrent d'une seule portée toute la longueur d'une chambre sépulcrale. Mais ces monolithes ne sont que de faux voussoirs. Au lieu de se soutenir les uns les autres, ils reposent à chacune de leurs extrémités sur un bloc taillé en demi-cercle qui remplit l'office de cintre d'appui et porte le poids du système (fig. 119). Le berceau ainsi obtenu n'a d'une voûte que l'apparence. L'architecte a cherché à reproduire une forme de couverture qu'il avait vue ailleurs ou dont on lui avait suggéré l'idée; mais la technique précise de la construction curviligne lui était mal connue et son appareil n'est qu'un à peu près.

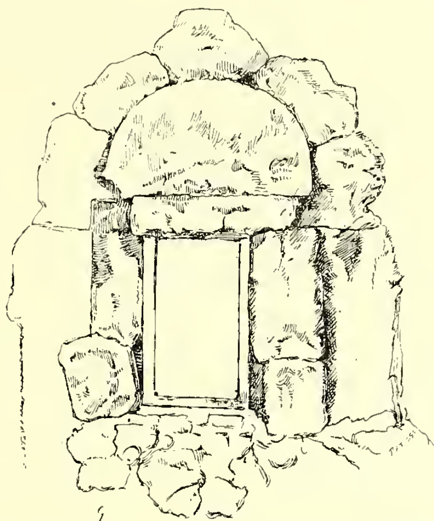


Fig. 119. — Voûte à voussoirs monolithes avec cintre d'appui, à Cortone. Abeken, pl. V.

Les autres voûtes qui se voient en pays étrusque dénotent plus d'expérience et sont toutes construites suivant les règles de l'art. On peut citer par exemple l'égout de la Marta près de *Graviscæ* [1], la *Cloaca Maxima* à Rome, qui a été certainement restaurée à plusieurs reprises par les Romains, mais dont l'origine paraît être étrusque [2], les portes de Volterra, de Faléries, de Cornéto, de Fiésole, la tombe *San Manno* près de Pérouse [3], la tombe voisine du Palazzo Cecchetti à Cortone [4], les tombes *Deposito del Gran Duca* [5] et *Vigna Grande* à Chiusi [6]. Il semble qu'à partir du cinquième siècle l'usage de la voûte se soit généralisé en Étrurie, puisqu'on ne le trouve pas confiné dans certaines régions. Ce mode de couverture

1. Dennis, I, p. 430.

2. On a beaucoup discuté sur l'âge de la *Cloaca*. Ces incertitudes s'expliquent par ce fait qu'elle a été souvent réparée dans l'antiquité. (Denys d'Halic., III, 20.)

3. Dennis, II, p. 450.

4. Dennis, II, p. 400.

5. Dennis, II, p. 338.

6. Dennis, II, p. 339.

était devenu si ordinaire qu'on cherchait à en reproduire au moins l'aspect aux endroits mêmes où la construction d'une voûte appareillée n'était pas nécessaire, dans les chambres sépulcrales par exemple que l'on taillait tout entières dans le roc : beaucoup d'entre elles, au lieu d'un plafond plat, ont un plafond curviligne à l'imitation des chambres véritablement voûtées.

Malgré le goût des Étrusques pour ce mode d'appareil, il n'a pas tenu une grande place dans ce qu'on pourrait appeler leur architecture monumentale. Il n'entrait pas dans la composition de leurs édifices publics ou privés, religieux ou civils ; ni leurs temples ni leurs maisons ne comportaient de voûtes. La forme cintrée n'était pour eux qu'un procédé commode, un heureux expédient d'ingénieur, et n'était guère affectée qu'à des travaux de voirie, aux ponts, aux portes des villes, aux égouts, aux chambres funéraires, en général au soutènement des galeries souterraines. Personne avant les Romains n'a compris tout le parti que l'on pouvait tirer de la voûte et quelles combinaisons hardies elle pouvait fournir à l'architecture.

La forme habituelle de la voûte étrusque est celle du berceau, qui n'est pas autre chose qu'une série continue d'arches en plein cintre accolées. Les deux seuls types un peu plus compliqués que l'on puisse signaler sont la *Cloaca Maxima* à berceau tournant [1] et la prison Mamertine à plafond clavé. Cette dernière est curieuse parce qu'elle semble indiquer que, dès que les constructeurs étrusques essayaient de s'écarter du système des voûtes simples, ils se trouvaient embarrassés. On le voit par la figure ci-jointe que j'emprunte à l'ouvrage de M. Choisy et qui montre l'extrados de la coupole Mamertine (fig. 120). « Évidemment, dit M. Choisy, on a mis en place sans se soucier du parallélisme les deux assises faisant sommier (assises A B et C D) ; puis de nouvelles assises furent juxtaposées aux premières, et lorsqu'il s'est agi de souder au milieu de la voûte les deux moitiés de la construction l'une avec l'autre, il se trouvait entre les assises à raccorder un angle très sensible, qu'il fallut fermer en recourant à de misérables expédients. »

1. Choisy, *Art de bâtir chez les Romains*, p. 125, 126.

Si dans certaines applications de l'arche la science et l'expérience des ingénieurs étrusques étaient quelquefois prises en défaut, il est constant qu'ils ont possédé à fond la théorie de l'arc simple. Ils ont connu l'appareil de la voûte en tas de charge, comme le prouve l'égout de *Graviscæ;* ils ont compris l'importance du nombre impair des voussoirs et le rôle déterminant de la clef de voûte; ils ont marqué les premiers principes de l'ornementation des voûtes en donnant du relief à la clef, en détachant l'imposte et en dessinant par une moulure la courbe de l'archivolte (fig. 121). En un mot, on retrouve chez eux les principaux éléments de la construction voûtée que les architectes romains sauront si bien mettre en œuvre plus tard et qui, perfectionnée par eux, deviendra une des plus puissantes et des plus magnifiques ressources de l'architecture monumentale.

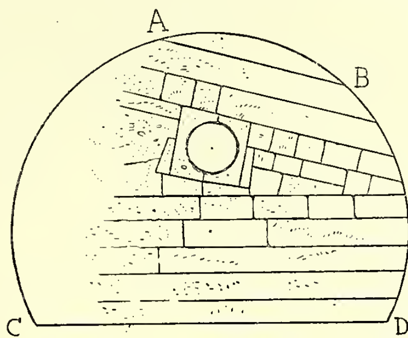


Fig. 120. — Extrados de la voûte Mamertine à Rome.

On attribue quelquefois aux Étrusques des linteaux plats, semblables aux architraves grecques, mais qui tiennent de la voûte en ce sens qu'au lieu d'être d'une seule pièce, ils sont composés de plusieurs éléments taillés en claveaux et accolés comme les voussoirs d'une arche, mais en ligne horizontale. On en cite trois exemples, l'un à Volterra [1], un autre à Chiusi [2] et un troisième à Férento [3]. Dennis incline à les considérer comme des ouvrages étrusques, et la raison qu'il en donne est qu'un peuple qui, comme les Étrusques, avait porté presque à sa perfection l'art de la voûte ne devait rencontrer aucune difficulté à composer des architraves à claveaux. L'argument est peu décisif, et jusqu'à preuves nouvelles il est permis de suspecter la prétendue origine étrusque de ces sortes d'appareil.

L'art de construire les voûtes appareillées est-il une invention étrusque? On l'a cru et répété pendant longtemps. Aujourd'hui cette

1. Dennis, II, p. 150.
2. Dennis, II, p. 338.
3. Dennis, I. p. 150.

opinion n'est plus soutenable. Il est de toute certitude que la conception de la voûte appartient à l'Orient[1]. En Égypte et en Nubie on a retrouvé des tombeaux surmontés d'une maçonnerie en berceau et l'on a des preuves qu'en Chaldée ainsi qu'en Assyrie les salles des palais étaient le plus souvent coiffées de coupoles cintrées[2]. Puisqu'il en est ainsi, il reste à se demander par quelle voie le système de la voûte a passé en Italie. Ici encore nous nous trouvons en face de ce peuple phénicien que nous avons déjà rencontré plusieurs fois dans le cours de cette histoire et qui a été, grâce à la diffusion de sa marine entreprenante, le plus grand, le plus fécond agent de civilisation que le monde antique ait connu. Avec lui les idées, les arts, les industries, ont couru la Méditerranée, d'orient en occident. Lui seul a pu transmettre aux Étrusques le procédé compliqué et savant d'une construction familière aux seuls habitants de l'Égypte et de l'Assyrie. On pourra nous objecter que les Phéniciens n'ont pratiqué eux-mêmes la voûte que par exception et à une époque assez récente[3]. S'ils ne l'ont pas pratiquée, cela ne prouve qu'une chose, c'est qu'ils n'en avaient pas besoin et qu'ils avaient sans elle des éléments de construction suffisants. Ce peuple de négociants et d'armateurs, uniquement préoccupé de son intérêt actuel et immédiat, ne faisait rien sans nécessité. D'ailleurs

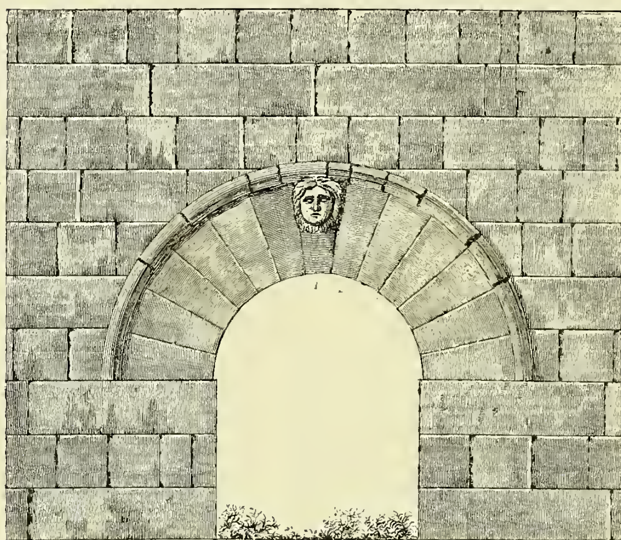


Fig. 121. — Poterne voûtée de *Falerii*. Canina, *Etruria maritima*, I, pl. XV.

1. Perrot et Chipiez, *Hist. de l'art*, I, 113, 530 seq.
2. Perrot et Chipiez, *Hist. de l'art*, II, p. 167. Daremberg et Saglio, *Dictionn. des Antiq.*, *Camara*, p. 856.
3. Perrot et Chipiez, *Hist. de l'art*, III, 113. Renan, *Mission de Phénicie*, p. 408.

qu'importe qu'ils n'aient fait de la voûte qu'un emploi très restreint? Il est de fait qu'ils l'ont connue, et cela suffit pour qu'ils aient pu l'enseigner à d'autres. Les procédés industriels se colportent comme des marchandises, et l'on sait que les marchandises que l'on colporte ne sont pas toujours celles dont on fait soi-même usage.

La pratique de la voûte ne remonterait donc pas en Étrurie au delà du huitième ou du septième siècle avant notre ère. Certains savants la croient même moins ancienne[1] et considèrent la *Cloaca Maxima* comme le premier essai de la voûte en Italie. Mais la perfection relative du travail semble indiquer que ceux qui l'ont entrepris n'étaient pas à leurs débuts et possédaient déjà les principes de la technique curviligne. Quoi qu'il en soit de cette question de date, qui restera toujours plus ou moins incertaine, il est sûr qu'il y a eu une époque en Étrurie où cette technique était inconnue, puisque, comme le remarque Gerhard[2], les constructions polygonales de l'Italie ne présentent aucune trace de voûtes, même rudimentaires.

Si les Étrusques n'ont pas inventé la voûte, ils méritent pourtant dans une certaine mesure qu'on leur en fasse honneur, parce que c'est par eux qu'elle est entrée dans le patrimoine de l'art. S'ils n'avaient pas su en recueillir la tradition jetée en passant par les marins phéniciens, le système de la voûte appareillée serait resté enfoui dans les limons de l'Assyrie ou dans les sables de l'Égypte ; les Romains ne l'auraient pas connu et l'architecture moderne, qui en a reçu l'héritage des Romains, se trouverait privée d'une de ses ressources les plus précieuses. On peut donc dire que nous sommes redevables de la voûte aux Étrusques.

§ 5. — LA CONSTRUCTION EN CHARPENTE.

Si les Étrusques ont su façonner et assembler la pierre, ils ont aussi fait un grand usage du bois dans leurs constructions. La plupart

1. Canina, *Cere antica*, p. 66.

2. *Annali*, 1829, p. 40.

de leurs édifices privés et publics avaient des couvertures en charpente. De tout cela il ne reste plus rien aujourd'hui. Mais il se trouve heureusement qu'en taillant dans le roc leurs chambres sépulcrales, en sculptant leurs sarcophages et leurs urnes funéraires, les Étrusques ont plus d'une fois reproduit l'aspect de leurs habitations ou de leurs

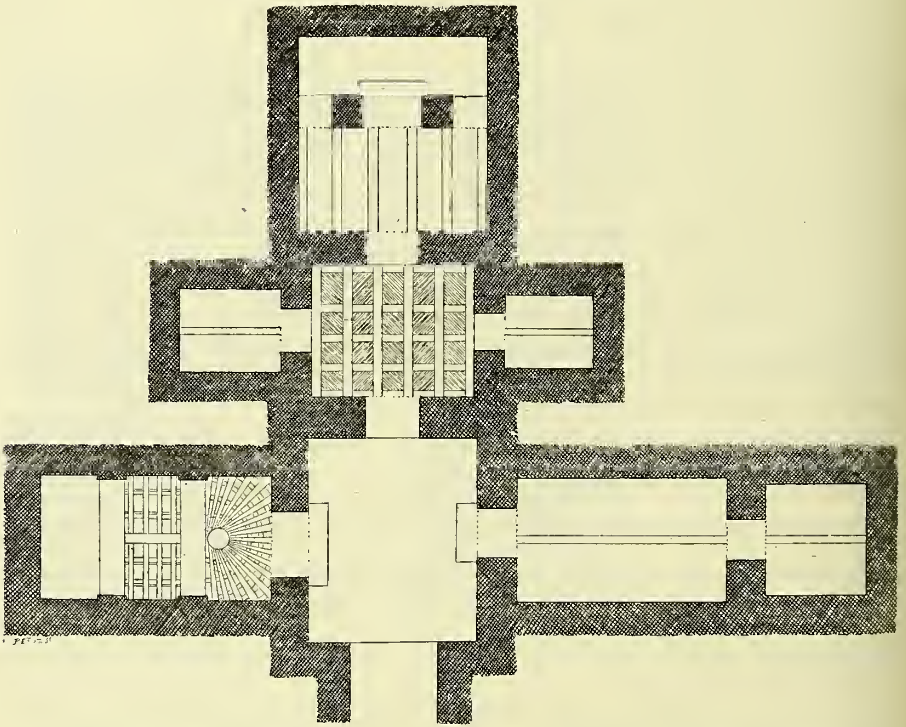


Fig. 122. — Coupe horizontale d'une tombe de Vulci montrant les charpentes simulées au plafond. *Monumenti*, I, pl. XLI, 4.

temples et nous ont ainsi conservé l'image de leurs plafonds et de leurs toits. Avec ces données, on peut essayer de reconstituer les principaux types des charpentes.

Le plus simple est celui de la charpente à pièces horizontales croisées. Elle se compose d'une rangée de traverses parallèles portant d'autres traverses perpendiculaires aux premières, mais parallèles entre elles. A l'endroit des croisements les pièces sont légèrement échancrées pour s'emboîter les unes dans les autres. Cette disposition est fa-

cile à observer dans une tombe de Vulci (fig. 122, chambre du milieu)[1].

A ce système se rattache celui du caisson. Sur deux solives parallèles on place deux autres solives parallèles entre elles, mais perpendiculaires aux premières. Puis vient un troisième étage de solives parallèles aux premières, mais un peu en retrait. On continue ainsi à superposer deux à deux des solives alternativement dans un sens et dans l'autre, en réduisant de plus en plus la distance entre chaque couple de solives parallèles, jusqu'à ce qu'il ne reste plus qu'une ouverture assez petite pour être bouchée par une planche ou une tuile. Comme dans la charpente précédente, toutes les pièces sont ajustées à mi-bois. Des bandes plates ou des doucines sont ensuite clouées à l'extrémité des solives et le long des angles rentrants de telle sorte que tous les jours soient aveuglés (fig. 123 en haut).

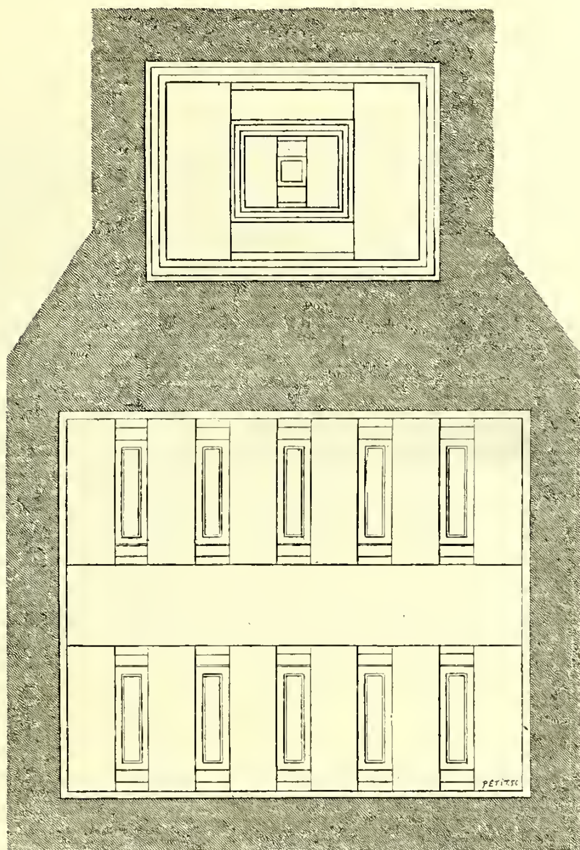


Fig. 123. — Coupe horizontale de deux chambres contiguës, présentant au plafond l'une un caisson, l'autre une maîtresse poutre avec chevrons. Tombe Casuccini à Chiusi. *Monumenti*, V, pl. XXXII.

Voici maintenant d'autres charpentes qui comportent, non plus des éléments horizontaux croisés, mais des éléments obliques. La pièce principale est une poutre couvrant de sa portée toute la longueur d'une

1. *Annali*, 1832, p. 265.

chambre. Sur cette poutre se placent de distance en distance des chevrons qui se joignent deux à deux à mi-bois et dont les extrémités viennent s'appuyer sur la crête des murs latéraux. On a ainsi la carcasse d'un toit à deux versants. Ce type est celui que l'on désigne d'ordinaire sous le nom de charpente à *échine* (fig. 122, 1re chambre à gauche, au fond ; fig. 123 en bas).

Lorsque la salle à couvrir est de grandes dimensions, au lieu d'une poutre unique, on en met quelquefois deux, disposées parallèlement l'une à l'autre et soutenues par un ou deux piliers, comme dans la tombe *des Tarquins* à Cervétri. Les deux poutres sont alors reliées entre elles par des solives horizontales formant comme un plancher; le rampant n'existe qu'entre chaque maîtresse poutre et le mur latéral correspondant.

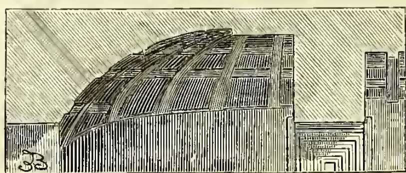


Fig. 124. — Coupe d'une demi-coupole simulant une charpente en parasol.

Plus compliqués sont les systèmes de la charpente en croupe et de la charpente en parasol. La charpente en croupe est un assemblage en forme de pyramide tronquée. Imaginez deux cadres horizontaux de dimensions inégales reliés par quatre pièces d'arête allant des quatre angles du grand cadre aux quatre angles du petit, de telle sorte que le petit se trouve suspendu à une certaine hauteur au-dessus du grand. La carcasse ainsi obtenue est renforcée de distance en distance par l'adjonction de plusieurs pièces intermédiaires. Ce système est reproduit dans une chambre sépulcrale de Cornéto (fig. 125). La charpente en parasol se compose de pièces obliques taillées en coin à leur partie supérieure et convergeant toutes vers une pièce centrale servant de clef et dans laquelle elles s'emboîtent. L'écartement de ces pièces est maintenu par des entretoises horizontales disposées sur plusieurs rangées concentriques. L'apparence du système est celle d'un abat-jour ou d'un parasol (fig. 122, 1re chambre à gauche). Ce genre de couverture convenait à des édifices de forme circulaire. Nous en avons l'image sur une urne à toit conique du Musée Grégorien [1], ainsi qu'au plafond

1. *Museo Gregoriano*, I, pl. CV, fig. 3.

de plusieurs chambres sépulcrales [1]. Dans ces chambres le système se présente coupé par la moitié, sous la forme d'une demi-coupole, et le profil, au lieu d'être rectiligne, est souvent cintré, ce qui suppose une construction assez légère, faite plutôt de lattes que de chevrons (fig. 124).

Nous nous bornons ici à la description de ces quelques types, nous

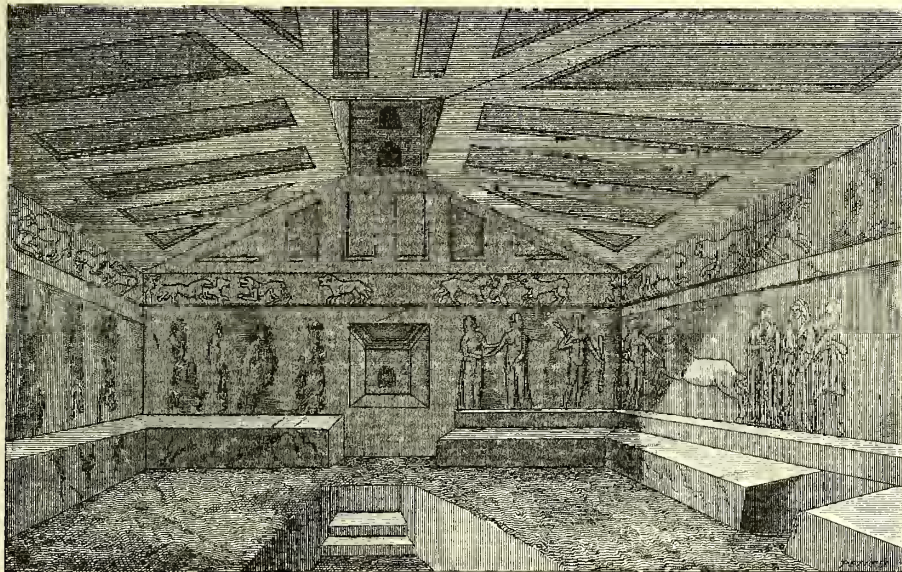


Fig. 125. — Chambre sépulcrale de Cornéto avec plafond simulant une charpente en pyramide tronquée. Canina, *Etruria maritima*, I, pl. LXII.

réservant de revenir, à propos des temples et des *atria,* sur l'emploi des charpentes dans l'architecture étrusque.

§ 6. — LES FORMES GÉNÉRALES.

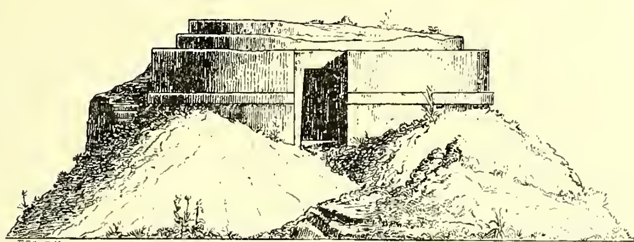
Toutes les constructions étrusques se ramènent à deux formes très simples, la forme ronde et la forme rectangulaire. La forme ronde est la plus ancienne des deux. Le type le plus élémentaire de l'habitation

1. Dennis, I, p. 239, 274, 448. Canina, *Etruria maritima*, I, pl. LXVIII, 2; LXXI, 5, 6.

humaine est celui de la hutte conique, faite à l'image de la tente avec des claies revêtues de peaux ou liées par de la terre battue. On l'observe dans le Nouveau Monde; on le trouve aussi en Asie, en Afrique, en Europe. Les Étrusques, comme les habitants des villages lacustres de la Suisse et des terramares de la haute Italie, n'en connaissaient pas d'autre à l'origine, témoin les urnes-cabanes de Cornéto, de Bisenzio et de Vétulonia, ainsi que les restes de clayonnages découverts sur l'emplacement de *Felsina* [1]. Aussi, quand pour la première fois l'idée leur vint de façonner les roches, d'appareiller des pierres ou de creuser dans le tuf des chambres souterraines, furent-ils conduits à adopter la forme circulaire, qui était celle de leurs maisons et de leurs *pozzi.* Comme exemples de ces constructions on peut citer les rochers de Castel d'Asso, de Biéda et de Vulci taillés en tours (fig. 126) [2], certains soubassements de maçonnerie qu'on voit à Cornéto et à Vulci et qui étaient autrefois surmontés d'un tumulus [3], les cercles de pierres dressées qui forment l'enceinte extérieure des tombes à *buca* de Vétulonia [4], la tombe à coupole de Quinto Fiorentino [5], la chambre ronde de Poggio-Gajella à Chiusi [6], enfin plusieurs chambres funéraires de Bomarzo et de Volterra [7]. A part les chambres de Volterra, qui sont relativement récentes, puisqu'elles contiennent des urnes à bas-reliefs mythologiques dans le style du troisième siècle avant notre ère, la plupart des autres constructions circulaires remontent vraisemblablement à une époque ancienne. Les tombes à *buca* de Vétulonia sont de la fin du septième siècle ou du commencement du sixième. La chambre de Quinto Fiorentino est rapportée par M. Helbig à une date analogue [8]; celle de Poggio-Gajella semble être du sixième siècle environ, à en juger par les objets de style étrusque archaïque et les vases grecs qu'on y a trouvés [9]. Pour toutes ces raisons, j'attribuerais les constructions circulaires à la première période de l'architecture étrusque.

1. Zannoni, *Gli Scavi della Certosa*, p. 42.
2. Dennis, I, p. 185, 217, 455.
3. Dennis, I, p. 223, 274, 387. *Notizie*, 1885, p. 401.
4. *Mittheilungen* (Rome), I, p. 429 et suiv. *Notizie*, 1887, p. 472 et suiv.
5. *Bulletino*, 1885, p. 192 et suiv.
6. *Bulletino*, 1840, p. 128.
7. Dennis, I, p. 171; II, p. 151-157.
8. *Bulletino*, 1885, p. 197.
9. *Bulletino*, 1840, p. 128 et suiv.

Il est difficile de dire à quel moment cette forme tomba en désuétude. Toujours est-il qu'à peu d'exceptions près tous les monuments qui correspondent à l'époque du développement de l'art en Toscane, en d'autres termes les monuments postérieurs au sixième siècle, sont généralement rectangulaires. Quelle a été la raison de ce changement? Il est possible qu'il y ait eu là un de ces effets dont l'histoire de l'industrie humaine offre tant d'exemples, et que la forme se soit modifiée parce que les matériaux avaient changé. On sait que de nos jours les types de l'architecture se sont transformés quand le fer s'est substitué au bois. Il se produisit peut-être quelque chose d'analogue en Étrurie. Quand les Étrusques eurent été amenés, par les progrès de la charpenterie, à remplacer le fragile clayonnage de leurs cabanes primitives par des poutres de bois régulièrement assemblées, ils durent s'apercevoir que, de toutes les formes, la forme circulaire était celle qui se prêtait le moins aux combinaisons de la charpente, et inversement que la forme rectangulaire était celle qui s'y prêtait le mieux. Peut-être aussi y eut-il d'autres raisons que des convenances techniques. Quand on parle de l'antiquité, il faut toujours se demander si la religion n'entre pas pour quelque chose dans la conduite des hommes. On sait quel soin prenaient les Grecs et les Romains d'associer les dieux à toutes leurs entreprises. Leurs villes et leurs temples ne s'élevaient que sur des emplacements choisis ou agréés par la divinité, soit qu'elle eût d'elle-même révélé sa volonté par un



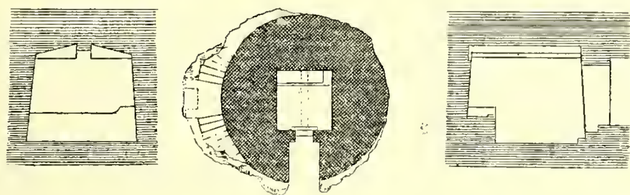


Fig. 126. — Tombeau en forme de tour, taillé dans le roc près de Castel d'Asso. *Monumenti*, I, pl. XLI, 15.

oracle, un songe ou un prodige, soit que la vertu toute-puissante de certaines prières l'eût amenée à se déclarer[1]. Si tels étaient les Grecs et les Romains, tels étaient à plus forte raison les Étrusques, peuple religieux par excellence[2] qui avait fait de la superstition une science et dont les haruspices avaient réduit en formules l'art de deviner la pensée des dieux. Ils avaient certains principes d'orientation sacrée qui peuvent n'avoir pas été sans influence sur les formes de leur architecture. Avant de fonder une ville, un sanctuaire ou un autel, ils ne manquaient jamais de soumettre à une observation méthodique l'étendue de la voûte céleste, persuadés que l'espace était un vaste et mystérieux tableau où la divinité traçait ses volontés, et que le vol des oiseaux, les éclairs, les coups de foudre étaient autant de signes livrés par elle à l'interprétation des hommes. Ces signes étaient donc précieux à recueillir. Mais comme pour les comprendre il fallait les classer, et que pour les bien classer il fallait orienter les observations, on partageait le champ visuel en plusieurs régions distinctes : armé d'un bâton recourbé (*lituus*) que l'on voit parfois représenté sur les monuments figurés, le devin traçait au-dessus de sa tête deux lignes imaginaires qui correspondaient l'une à la ligne méridienne (*cardo*), l'autre à la ligne est-ouest (*decumanus*), et qui se croisant à angles droits divisaient le ciel en quatre secteurs. La voûte céleste ainsi *coupée* s'appelait un *templum*[3]. Mais comme le point d'observation était sur la terre et que l'examen des signes avait pour but final la consécration d'un terrain ou, pour mieux dire, la prise de possession d'un emplacement avec l'assentiment des dieux, l'orientation céleste n'était pas suffisante. Il en fallait une autre qui en fût la contre-partie sur le sol. De là vient qu'au *templum* idéal découpé dans le ciel correspondait un *templum* réel, sorte de projection graphique du premier, avec son *cardo* et son *decumanus,* dont l'intersection (*decussis*) était au point même où le devin se tenait debout. La seule différence entre les

1. Voir Fustel de Coulanges, *la Cité antique* (7[e] éd.), p. 151 et suiv.

2. Tite-Live, V, 1, 6 : *Gens... ante omnes alias eo magis dedita religionibus, quod excelleret arte colendi eas.* Arnobe (VII, 26) appelle l'Étrurie « *la mère des superstitions* ».

3. Le mot paraît équivaloir au grec τέμενος; lequel peut être rapproché de τέμνω, *couper* (Curtius, *Griech. Etymol.*, p. 220).

deux *templa* consistait en ce que le premier n'avait pas de limitation extérieure, ou plutôt avait pour limites celles de l'horizon, tandis que le second, qui ne pouvait pas s'étendre à l'infini, était nettement circonscrit : on désignait, en prononçant certaines formules, les points extrêmes où il s'arrêtait. Cela posé, quelle forme devait-il avoir? La même évidemment que le *templum* céleste dont il reproduisait l'image en projection. Or celui-ci était rond, puisque le ciel était considéré comme une sorte de coupole et que la ligne de l'horizon est une circonférence. Donc le *templum* terrestre devait être rond, et de fait il semble qu'il l'ait été à l'origine. Plutarque, parlant de l'enceinte primitive de Rome, dit qu'elle était tracée en cercle suivant le rit étrusque[1]. D'autre part nous voyons que les plus anciens sanctuaires italiques étaient ronds ; quelques-uns, ceux de Vesta notamment, le sont toujours restés. Mais, pour des raisons que nous ne connaissons pas, il arriva qu'un jour le *templum* terrestre figura non plus un cercle, mais un rectangle. Toutes les fois que les textes nous parlent d'un *templum,* ils laissent entendre qu'il s'agit d'une enceinte rectangulaire. La vieille Rome du Palatin était carrée, *Roma quadrata.* Peut-être avait-on reconnu par la pratique que le tracé d'un périmètre circulaire était chose malaisée, surtout quand le terrain était accidenté, encombré d'arbres et de rochers. En revanche, rien n'était plus simple que d'obtenir un rectangle en joignant deux à deux les extrémités du *cardo* et du *decumanus*[2].

Ainsi, à une époque que nous ne pouvons pas préciser d'ailleurs, les usages de l'orientation religieuse se sont modifiés en Étrurie, et de rond le *templum* est devenu rectangulaire. Or il est inadmissible que, dans un pays qui attachait tant d'importance à la fondation rituelle des sanctuaires et des villes, la forme des constructions n'ait pas été plus ou moins en rapport avec la forme du *templum.* Bâtir, c'est donner une enceinte matérielle à l'enclos imaginaire tracé par le devin d'accord avec la divinité. Il s'ensuit que

1. *Vie de Romulus*, 11.
2. Sur la question du *templum* étrusque, je renvoie le lecteur au lucide exposé de M. Bouché-Leclercq, *Histoire de la divination dans l'antiquité*, t. IV, p. 17 et suiv.

le dessin de l'enceinte doit correspondre au dessin de l'enclos, et comme celui-ci a varié, on conçoit qu'après avoir commencé par construire sur des plans circulaires, les Étrusques aient été amenés à construire sur des plans rectangulaires.

Maintenant, si l'on considère que l'Étrurie doit beaucoup à la Grèce, et qu'en architecture, comme en toutes choses, elle lui a beaucoup emprunté; si l'on observe d'autre part que l'architecture grecque est essentiellement rectiligne, on peut se demander si l'influence de l'art grec n'a pas été, elle aussi, pour quelque chose dans la transformation des constructions étrusques. En tous cas, étant donné les principes nouveaux qu'avait posés le rituel augural, rien ne pouvait mieux en faciliter l'application que l'imitation des monuments helléniques.

§ 7. — LA COLONNE.

Il est difficile de croire que les Étrusques n'aient pas de tout temps connu l'emploi du support isolé. La conception en est si naturelle, si universelle, qu'elle a dû se présenter à leur esprit, d'autant plus que le poteau est un des éléments principaux de la construction en bois, en particulier de la construction sur pilotis, et qu'ils ont été de bonne heure familiers avec ce genre de technique. Il ne semble pas pourtant que leur architecture primitive ait fait souvent usage du pilier, à en juger d'après leurs urnes-cabanes et leurs plus anciennes chambres funéraires. Il est même à remarquer que dans leurs types de charpentes les plus usuels il n'y a pas de supports pour diminuer la portée des poutres horizontales. C'est là un caractère particulier que les anciens eux-mêmes avaient observé; car lorsqu'ils veulent parler d'un auvent sans piliers, ils le désignent sous le nom d'auvent toscan; ils distinguent et opposent l'un à l'autre le système qui repose sur des appuis verticaux, *cavœdium tetrastylum,* et le système étrusque, *cavœdium tuscanicum*[1].

1. Vitruve, VI, 3.

Quoi qu'il en soit, la colonne proprement dite, c'est-à-dire le pilier cylindrique avec chapiteau, ne se montre chez les Étrusques qu'à une époque relativement récente. Je ne crois pas qu'on puisse en citer un seul exemple qui soit de beaucoup antérieur au cinquième siècle. Les plus anciens paraissent être quelques débris retrouvés dans les ruines de la *Cucumella* à Vulci (fig. 127) [1], ainsi qu'une colonne s'élevant au milieu d'une tombe de Bomarzo (fig. 128) : le type rappelle de très près le dorique du sixième siècle, celui des plus vieux temples de Corinthe, de Sélinonte, de Syracuse et de Paestum, avec son échine large et aplatie et son tailloir épais. Il y a cependant des différences : la colonne n'est pas cannelée; elle a un fût moins trapu que ne l'est le fût grec, et de plus, à Vulci, elle repose sur une base massive, sorte de piédestal à moulures plates et à profil bombé.

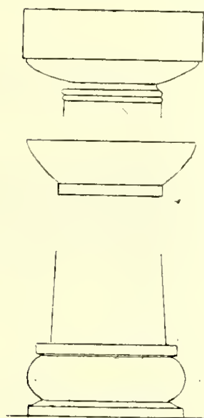


Fig. 127. — Fragments de colonnes trouvés à Vulci. *Monumenti*, I, pl. XLI, 2.

Si les Étrusques ont ainsi emprunté aux formes de l'architecture dorique le type de leurs plus anciennes colonnes, dans la suite des âges ils ont dû continuer à s'inspirer des modèles helléniques, et comme ceux-ci ne sont pas demeurés immuables, il est à présumer que les caractères de la colonne étrusque se sont, eux aussi, modifiés. Malheureusement le détail de ces modifications nous échappe et nous ne pouvons pas étudier les transformations graduelles du type étrusco-dorique. On voit seulement par un chapiteau de Vulci qu'avec le temps l'échine basse et évasée du chapiteau de la *Cucumella* est devenue un quart de rond, lequel se relie au fût par un listel, un cavet et une astragale (fig. 130). D'autre part, des bases trouvées à Orviéto

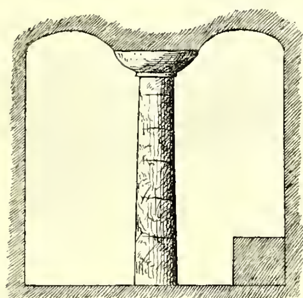


Fig. 128. — Coupe d'une chambre de Bomarzo avec pilier central en forme de colonne dorique. *Monumenti*, I, pl. XL, c. 3.

1. *Annali*, 1832, p. 279 et suiv. *Bulletino*, 1829, p. 50 et suiv.

montrent, au lieu d'un soubassement bombé, une plinthe cylindrique de beaucoup plus large que le fût et reliée à celui-ci par un tore et une sorte de talon renversé (fig. 131, 132)[1]. Après une série de modifications, les Étrusques aboutissent au type de ce qu'on appelle la colonne *toscane*, type dont plus d'une urne funéraire présente l'image (fig. 129), dont Vitruve a donné en détail la théorie[2], et que l'architecture moderne a emprunté aux Romains.

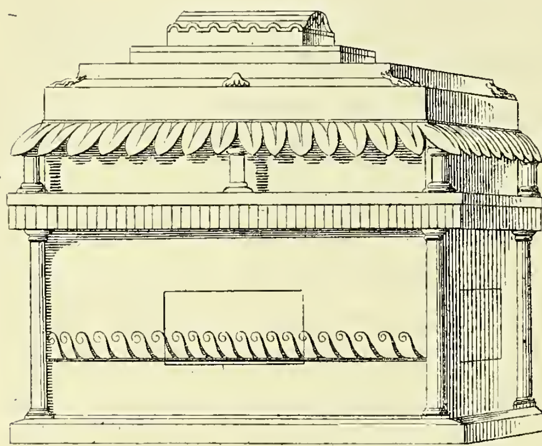


Fig. 129. — Urne en forme de maison avec colonnes toscanes. Musée de Florence.

La colonne *toscane* est une conception hybride qui tient à la fois du dorique et de l'ionique, du dorique par la courbe de son chapiteau et la forme de son tailloir, de l'ionique par les tores, les astragales, et ces listels dont elle entoure le fût surtout à la base[3]. Nulle part cette combinaison disparate n'est plus apparente que sur le chapiteau de Vulci, lequel a le profil du dorique, et surmonte un fût cannelé à côtes, à la façon de l'ionique. A en croire Vitruve, la colonne toscane aurait eu ses règles précises et ses proportions canoniques. Elle devait avoir un diamètre déterminé d'après la grandeur de l'édifice, et à ce diamètre devaient se rapporter les dimensions du fût, de la base et du chapiteau. Je veux bien qu'à la longue la pratique ait consacré certaines dispositions, cer-



Fig. 130. — Chapiteau de Vulci. Canina, *Etruria maritima*, II, pl. CX, 3.

1. Une base analogue a été trouvée dans le pays des Èques, à *Alba Fucensis* (Promis, *Antichità di Alba Fucense*, pl. III). Elle est reproduite dans Daremberg et Saglio, *Dictionn. des antiquités*, p. 1346, fig. 1772.

2. Vitruve, IV, 7.

3. Hirt (*Geschichte der Baukunst*, I, p. 252) considère la colonne toscane comme la plus ancienne forme du dorique. M. Chipiez (*Hist. critique de la formation des ordres grecs*) s'arrête à une opinion analogue. La question a été souvent débattue. Voir Marquez, *Ricerche dell' ordine dorico*, p. 109 et

taines mesures, et que dans les ateliers, où les traditions deviennent si facilement des lois, on ait fini par soumettre à certaines formules systématiques[1] la construction de la colonne toscane. A l'époque où écrivait Vitruve le type était fixé; ne l'eût-il pas été, que Vitruve, composant un traité didactique et parlant avec l'autorité d'un architecte d'expérience, n'eût pas manqué d'en formuler les règles. Est-ce à dire que ces règles aient été celles des Étrusques? Je doute qu'ils aient procédé avec cette rigueur méthodique. Je croirais volontiers qu'en architecture, comme en toutes choses, ils ont fait œuvre de copistes plus ou moins adroits, qu'ils ont mêlé un peu au hasard les traits que leur fournissaient les modèles helléniques, et qu'il y a dans leurs combinaisons moins de raisonnement, moins de calcul que de caprice[2]. La théorie de la colonne toscane, si tant est qu'il y en ait eu une, a été faite non par les Étrusques, mais par les Romains.

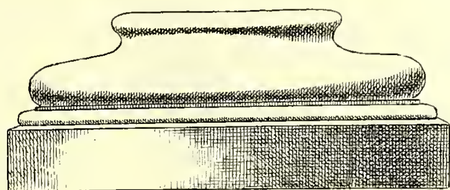


Fig. 131. — Base trouvée à Orviéto. *Notizie*, 1885, pl. III, 7.

En tous cas, si une heureuse fortune a voulu que le nom des Étrusques restât attaché à un genre de colonne, si l'on dit de certaine colonne qu'elle est toscane, il ne faudrait pas se laisser abuser par ce mot, qui n'est après tout qu'une convention, à peu près au même titre que le terme de gothique appliqué à l'architecture du Moyen Age. Bien des gens s'imaginent que la colonne toscane est un type national en Étrurie, un type pour ainsi dire inhérent à l'architecture étrusque. En réalité c'est un type entre

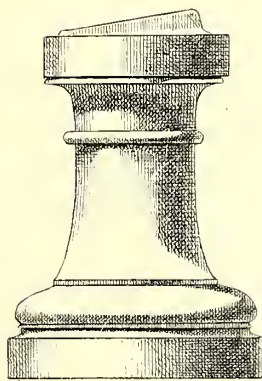


Fig. 132. — Piédestal en forme de colonne trouvé à Orviéto. *Notizie* 1885, pl. III, 5.

suiv.; Stieglitz, *Archæol der Baukunst*, II, 1, p. 14; Klenze, *Versuch der Wiederherstellung des toscan. Tempels*; Abeken, *Mittelitalien*, p. 202 et suiv.; Inghirami, *Monumenti etruschi*, IV, p. 1, pl. V, VI. Je n'ai pu prendre connaissance d'un récent article de M. Basile, *Ordini italici*, publié dans la *Sicilia artistica ed archeologica*, 1887, p. 1-20.

1. On remarque en effet que Vitruve emploie le mot *ratio*, lequel désigne proprement une méthode raisonnée, un système.

2. Durm (*Bauk. der Etrusker*, p. 46) a dessiné, d'après les monuments figurés, quelques types étrusco-doriques : il n'y en a pas deux qui se ressemblent.

beaucoup d'autres qui n'étaient pas moins usuels, qui l'étaient peut-être davantage et qui auraient mérité tout autant d'être appelés *toscans.*

Sauf les façades de Norchia, qui semblent avoir été de style étrusco-dorique [1], partout où dans une chambre funéraire la roche façonnée reproduit l'aspect d'une colonne ou d'un pilastre, cet aspect n'est presque jamais celui de la colonne décrite par Vitruve. Voyez les reliefs de la tombe *dei Rilievi* (planches II, III) : tous les chapiteaux sont à volutes, non pas semblables à ceux de l'ionique pur, mais rappelant plutôt, par la disposition des tiges réunies à la base et divergentes au sommet, certains chapiteaux de l'Assyrie et de la Phénicie [2]. Ce type était d'un usage si commun en Étrurie qu'on le retrouve sur une multitude d'urnes funéraires et de sarcophages [3]. Voici maintenant d'autres chapiteaux d'un caractère plus particulier. L'un, qui est au musée de Florence, présente deux rangs superposés de volutes séparées par des palmettes, disposition analogue à celles de plusieurs chapiteaux chypriotes (fig. 133) [4]. L'autre, qui provient de Toscanella, est décoré de volutes au milieu desquelles se détache, sur les quatre faces du chapiteau, une tête humaine en relief (fig. 134) [5]. Ce dernier type n'était pas rare en Étrurie : car on en a trouvé des exemples à Sovana [6], à Orbetello [7] et à Volterra [8] ;

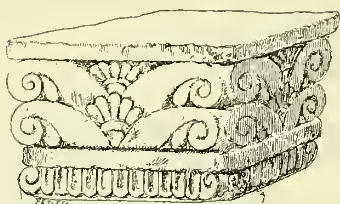


Fig. 133. — Chapiteau de pierre calcaire, au musée de Florence.



Fig. 134. — Chapiteau de Toscanella. *Monumenti,* II, pl. XX, 7.

1. Les colonnes ont disparu et il ne reste plus que l'amorce des chapiteaux ; encore la pierre est-elle fort endommagée à cet endroit (*Monumenti,* I, pl. XLVIII).

2. Perrot et Chipiez, *Hist. de l'art,* II, p. 221, fig. 78 ; III, p. 115, fig. 51.

3. Voir les types réunis par Durm, *Baukunst der Etrusker,* p. 51-52. Sur les urnes, on voit souvent entre les volutes une petite boule : c'est peut-être la tête d'une troisième volute vue de face, dont la tige n'a pas été reproduite.

4. Musée Napoléon, III, pl. 33, 4, 5. Perrot et Chipiez, *Hist. de l'art,* III, p. 116.

5. Scheppig, *Annali,* 1835, p. 187-194.

6. *Monumenti,* II, pl. XX.

7. Dennis, II, p. 241.

8. Dennis, II, p. 118.

le modèle venait probablement de la Campanie, puisqu'il y en a de pareils à Paestum[1] et à Pompéi[2].

On voit que s'il y a des colonnes en Étrurie, on ne peut pas dire qu'il existe une colonne spécialement étrusque. En vain vous chercheriez au milieu de ces variétés composites une unité de vues ou un système. Ce sont des modèles grecs ou orientaux reproduits tant bien que mal. La plupart du temps les éléments empruntés ne sont pas mis d'accord et jurent, pour ainsi dire, les uns à côté des autres.

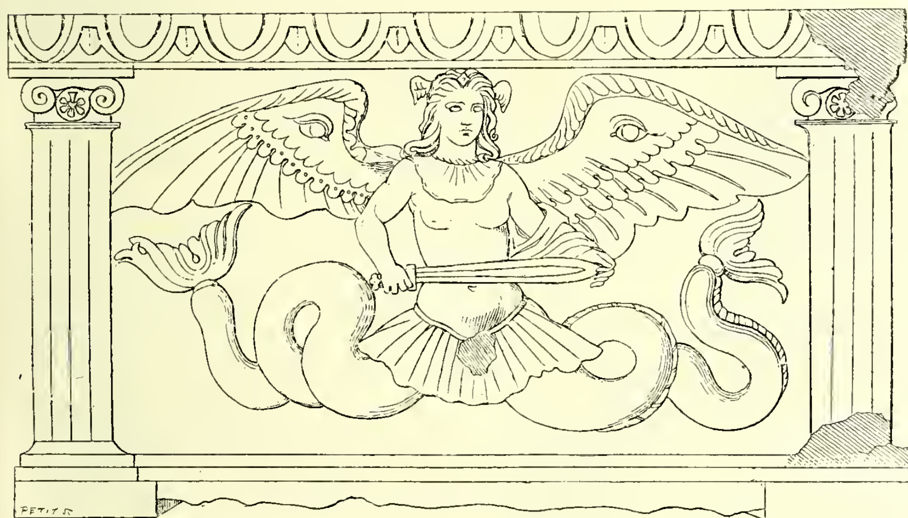


Fig. 135. — Urne avec pilastres pseudo-ioniques. Musée de Volterra. Micali, *Italia*, atlas, pl. XXIV.

Point de règles : le fût sera-t-il lisse ou non? Le chapiteau aura-t-il des volutes ou n'en aura-t-il pas? La base sera-t-elle simple ou développée? Le tailloir sera-t-il épais ou mince? La fantaisie de l'ouvrier en décidera. Tout est abandonné au hasard, à l'inspiration du moment, à l'occasion qui offre aux regards tel modèle à imiter plutôt que tel autre. Rien n'est plus contraire à l'idée qu'on doit se faire d'un ordre, c'est-à-dire d'un ensemble harmonieux de proportions calculées, qui entraîne une convenance de détails appropriés et certaines combinaisons invariables de lignes, de profils et de reliefs. Les Étrus-

1. *Monumenti*, II, pl. XX, 1.

2. Overbeck-Mau, *Pompéi*, p. 111.

ques, en transportant chez eux quelques-uns des éléments de l'architecture hellénique, n'en ont pas compris le sens et les ont défigurés. La colonne est déjà pour eux ce qu'elle sera plus tard dans les constructions romaines, un membre détaché et comme inerte.

§ 8. — LES DÉTAILS.

Pour les détails (portes, fenêtres, encadrements, moulures, etc.), l'architecture étrusque n'a pas de style particulier. Ici encore point de système personnel et original, mais un éclectisme pratique qui prend de toutes mains, reproduit les motifs les plus variés et combine les types les plus disparates.

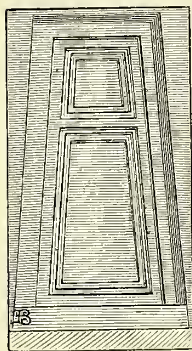


Fig. 136. — Porte trapézoïdale ou dorique.

Les portes sont de quatre sortes. La porte rectangulaire est composée d'un linteau horizontal sur deux montants verticaux [1]; quand le linteau, au lieu d'être en bois, est un monolithe, on laisse souvent un espace vide au-dessus, afin qu'il ne risque pas de fléchir sous le poids des pierres supérieures; celles-ci sont alors posées en encorbellement, comme à la porte des Lions de Mycènes [2]; d'autres fois l'espace vide est semi-circulaire et le linteau est soulagé par une arche à claveaux [3]. La porte dorique [4] est à ouverture trapézoïdale; les montants, au lieu d'être verticaux, obliquent l'un vers l'autre, comme pour mieux s'arc-bouter sous le linteau (fig. 136). C'est une des formes les plus communes. Elle ne répond pas à une date précise, puisqu'on la voit à la fois sculptée sur des façades de tombeaux du cinquième siècle et peinte sur les parois de la tombe François, à Vulci, laquelle est du troisième siècle. Les portes rectangulaires et trapézoïdales sont souvent entourées d'un encadrement qui dessine les saillies du linteau de chaque côté des montants. Tantôt ces saillies restent parfaitement droites et horizontales (fig. 137) [5]; tantôt elles s'infléchissent à leurs extrémités et ressemblent à deux crocs retournés; il semble qu'elles

1. Dennis, II, p. 275, 322.
2. Telle est la porte du tombeau de *Quinto Fiorentino* (*Bulletino*, 1885, p. 195).
3. Dennis, II, p. 338.
4. Vitruve, IV, 6.
5. Dennis, I, p. 452. *Annali*, 1881, tav. d'agg. A.

reproduisent l'aspect d'un linteau de bois dont les bouts auraient été taillés en biseau pour empêcher l'écartement des montants (fig. 138). Les deux autres types de portes sont la porte ogivale des souterrains voûtés à encorbellement et la porte en plein cintre, très fréquente dans les tombeaux et sur les urnes.

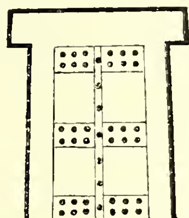


Fig. 137. — Fausse porte peinte dans la tombe *delle Iscrizioni* à Cornéto. Canina, *Etruria marittima*, II, pl. LXXXVII.

Les fenêtres sont tantôt rectangulaires comme celles des maisons modernes[1], tantôt trapézoïdales[2]; quelques-unes sont de grandes ouvertures plus larges que hautes qui font plutôt penser à une galerie qu'à une fenêtre[3]. La baie était fermée soit par des battants de bois[4], soit par un grillage en treillis[5], soit par des plaques de terre cuite découpées à jour et plus ou moins historiées[6].

Il y a une grande variété de moulures. Certaines tombes de Sovana ont une corniche dont le profil se compose d'un tore avec un cavet, le tout couronné par une plate-bande (fig. 139, 1). Tantôt le tore inférieur est souligné par une rangée de denticules grecques (fig. 139, 4, 5, 6, 7); tantôt il est démesurément développé au détriment du cavet et de la plate-bande (fig. 139, 2, 7); tantôt il est remplacé par une plate-bande et le cavet se trouve séparé de la plate-bande supérieure par une profonde rainure ou par un tore (fig. 139, 6); tantôt enfin le cavet est remplacé par un talon (fig. 139, 8). A Cornéto, à Biéda, à Castel d'Asso on trouve d'autres moulures composées à peu près des mêmes éléments, mais qui,

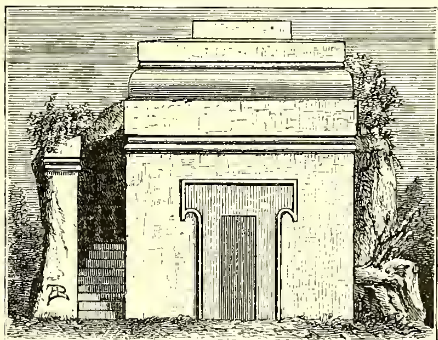


Fig. 138. — Façade d'un tombeau de Norchia taillé dans le roc.

1. *Notizie*, 1882, pl. XIII, 14. *Monumenti*, I, pl. XLIII, E.

2. Dennis, I, p. 208, 216, 238.

3. Sur une urne publiée par Inghirami (*Monum. etruschi*, série VI, pl. G, 2), on voit dans une de ces grandes baies le buste d'une femme qui regarde.

4. *Monumenti*, I, pl. XLIII, E.

5. Bas-relief de Florence représentant une maison.

6. *Notizie*, 1887, p. 95.

au lieu d'être en saillie comme les précédentes, sont soit à l'aplomb du mur, soit même en retrait (fig. 139, 2, 3, 10). Quelques-unes ne sont pas sans quelque parenté lointaine avec celles de l'Égypte et de la Phénicie [1]. L'imitation est très libre et montre de la part des architectes étrusques une certaine indépendance; mais c'est l'indépendance d'ouvriers inintelligents, qui n'ont pas le sentiment du style qu'ils imitent et dont toute l'originalité se borne à déformer, à surcharger, à alourdir les formes et les reliefs dont le modèle est venu jusqu'à eux, sans doute par l'intermédiaire des ouvriers phéniciens. A cet égard l'autel qui figure sur une des plaques peintes de Cervé-



Fig. 139. — Profils de moulures de style asiatique. Dennis, I, p. 186, 216, 386; II, p. 15.

tri est un exemple curieux. Il est impossible de rêver quelque chose de plus lourd et de plus disgracieux que cet entassement de moulures sur une base hémisphérique (planche IV, 2).

A côté des moulures que j'appellerai, si l'on veut, les moulures d'imitation égyptienne, vous en trouvez d'autres en Étrurie qui rappellent la modénature hellénique, en particulier les cymaises des frontons et des architraves, les listels, les tores et les scoties des bases, les échines et les gorgerins des chapiteaux, les triglyphes du dorique, les oves, les perles, les raies de cœur, les postes, les perles, les entrelacs, les denticules, les volutes et les feuillages, tous les ornements enfin de l'ionique et du corinthien. Mais ici encore tout est défiguré et abâtardi. L'architecte étrusque, en empruntant tous ces motifs, ne se rend pas compte de leur valeur logique et pour ainsi dire

1. Perrot et Chipiez, *Hist. de l'art*, I, p. 603; III, p. 124-125.

organique. Il les répand à tort et à travers partout où il a un champ vide à remplir, et il lui arrive souvent de les placer où ils n'ont aucune raison d'être : c'est ainsi par exemple que les triglyphes, dont le rôle est de décorer des architraves, lui servent à garnir un socle [1] ou le milieu d'un pilier [2].

D'autres moulures enfin dérivent des procédés de la construction en charpente. Dans un contrat d'adjudication trouvé à Pouzzoles [3] il est question de doucines à clouer à l'extrémité des solives et des chevrons : cette pratique était familière aux charpentiers étrusques. Sur les plafonds en caisson, on distingue des quarts de rond et des filets qui jouent le rôle de moulures rapportées le long des angles rentrants et qui dissimulent les joints des solives [4].

En résumé, les Étrusques n'ont pas de moulures qui leur soient propres. Ils prennent de toutes mains, reproduisent, sans se préoccuper de la précision du style, les motifs les plus divers, les associent, les combinent au gré de leur fantaisie, les détournent enfin de leur destination primitive : il est évident que pour eux tous ces détails empruntés n'ont pas de sens et ne dérivent pas d'un système raisonné.

§ 9. — LA DÉCORATION.

Les peuples de l'antiquité, vivant sous une lumière aveuglante qui en tombant sur les objets détruit les rapports des plans, ont tous compris qu'il était avantageux de souligner les contours des constructions architecturales par des saillies et des tons, destinés à arrêter le regard et à lui donner en quelque sorte des points de repère. En même temps qu'ils offraient ainsi à l'œil un repos nécessaire, ils répondaient à ce besoin de magnificence, à ce goût de la parure et des détails brillants qui est encore aujourd'hui si vif parmi les popu-

1. Voir plus loin au chapitre de la sculpture le sarcophage de *Seianti Thanunia*. Voir aussi Canina, *Etruria maritima*, II, pl. CXXIII.

2. Pilier de la *grotta del Tifone* à Cornéto. Canina, *Etruria maritima*, II, pl. LXXXIII.

3. *Lex puteolana parieti faciundo* (*Corp. inscr. latin.*, I, 577).

4. Choisy, *Art de bâtir chez les Romains*, p. 148.

lations méridionales, et qui n'est synonyme de mauvais goût que pour ceux qui n'ont pas comme elles vécu sous la chaude lumière des pays du soleil. Ce goût, les Étrusques l'ont eu, comme les Égyptiens, les Assyriens, les Phéniciens et les Grecs. Ils l'ont porté dans leur architecture, peut-être par instinct (tout ce que nous savons de leurs coutumes nous montre un peuple épris de luxe), mais plus probable-

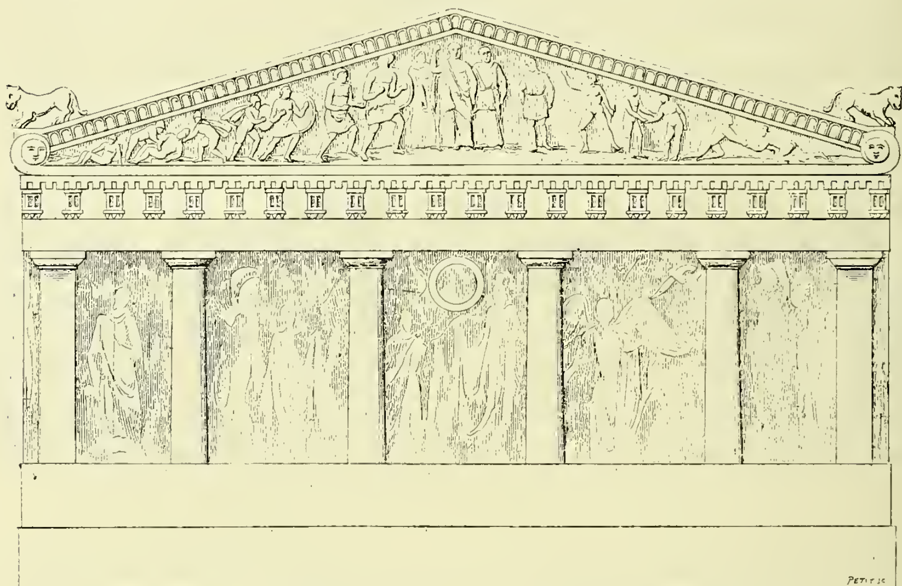


Fig. 140. — Façade hellénique taillée dans le roc à Norchia. Vue restaurée d'après Canina, *Etruria maritima*, II, pl. XCIV.

ment par imitation et pour suivre l'exemple des Phéniciens et des Grecs. Comme eux, ils ont aimé à relever par un riche décor la simplicité de leurs édifices.

Là où il y avait des surfaces de pierre, ils taillaient volontiers des ornements au ciseau, et non pas seulement des moulures, mais aussi des figures ou divers objets en bas-relief. C'est ainsi, par exemple, qu'une tombe de Sovana présentait un fronton sculpté avec une divinité marine entre deux génies ailés [1]. De même à Norchia, des façades conçues à l'image des temples grecs avaient des figures dans le tym-

1. Voir plus haut, p. 137, fig. 112.

pan et sur la paroi d'entrée, derrière les colonnes (fig. 140). De même encore dans l'intérieur de la tombe *dei Rilievi,* à Cervétri, on voit se détacher sur les murs, et comme s'ils y étaient réellement accrochés, tous les objets qui constituaient l'équipement et le ménage d'un riche Étrusque [1]. Une multitude de travaux analogues témoignent du goût que les architectes toscans avaient pour ce mode de décoration.

Les édifices étaient encore décorés avec des couleurs. La polychromie tient une grande place dans les chambres sépulcrales : les parois sont encadrées de bordures peintes, ainsi que le contour des portes, et le champ des murailles est couvert de compositions variées, aux tons plus ou moins éclatants. Dans la tombe de Cervétri que je signalais tout à l'heure, tous les ustensiles sculptés en relief sont rehaussés par des couleurs qui reproduisent l'aspect vrai des objets. Les portes sont entourées de moulures avec des raies obliques, alternativement rouges et noires. Les urnes funéraires, presque sans exception, étaient peintes, et la couleur qui subsiste encore sur certains détails architectoniques prouve l'existence de la polychromie monumentale. Sur une urne-cabane de Cornéto, la charpente du toit se détache en blanc et dans les intervalles sont peints, en blanc aussi, des méandres et des zigzags [2]. La même couleur blanche dessine sous la corniche une frise de zigzags soulignés par une bande horizontale; elle relève encore par des carrés et des dents de loup l'uniformité des boiseries de la fenêtre et de la porte. En général, on peut affirmer que la partie visible des charpentes étrusques était recouverte d'un badigeon coloré, destiné non seulement à dissimuler la nudité et les irrégularités du bois, mais encore à en protéger la surface contre les intempéries. Dans la *Lex Puteolana* citée plus haut, il est dit que l'entrepreneur clouera le long des angles rentrants des doucines *peintes.* Partout où dans les tombes souterraines le plafond taillé dans le roc reproduit les détails des poutres ou des caissons, ces fausses pièces de bois sont enduites de couleur, à l'imitation sans doute de ce qui se passait pour les vraies charpentes, et

1. Voir planches II, III.

2. *Notizie*, 1882, pl. XIII, 14.

les tons sont répartis de telle sorte que les divers éléments du comble ou du plafond se distinguent les uns des autres et produisent, par la variété et le contraste des nuances, un effet décoratif.

Il y avait chez les Étrusques un troisième système de décoration au moyen d'appliques. Au lieu de ciseler la surface des murs ou d'y étaler des enduits colorés, on y clouait des ornements rapportés. Les plus ordinaires étaient en terre cuite, l'argile étant de toutes les matières celle que les Étrusques travaillaient le plus volontiers et qu'ils maniaient avec le plus d'habileté. Nous avons sur ce point le témoignage de Vitruve [1], confirmé d'ailleurs par ce que nous savons de la décoration du premier temple de Jupiter Capitolin et par un certain nombre de débris céramiques recueillis sur l'emplacement d'anciens temples étrusques, notamment à Orviéto [2], à Cività-Castellana [3], à Luni [4]. Il y avait des statues et des bas-reliefs dans les frontons; des plaques collées sur les murs, soit au milieu des parois comme les plaques peintes de Cervétri [5], soit à la frise; des masques de Gorgone, des fleurons, des Sirènes, appliqués au fond des caissons [6]; des masques de Gorgone, des têtes de bélier ou des rosaces, cloués aux angles des tympans [7]; enfin des antéfixes posées au bord des toits, à l'extrémité des chevrons (fig. 141). Toutes ces appliques étaient peintes et concouraient ainsi à l'effet général de la polychromie.



Fig. 141. — Antéfixe peinte représentant la tête de Junon de Lanuvium. Musée du Louvre.

Quelquefois, au lieu d'être en terre cuite, les appliques étaient en métal. Vitruve parle de frontons ornés de statues en bronze doré [8]. Suivant une coutume qui a été signalée en Asie Mineure [9] et en

1. Vitruve, III, 3.
2. *Notizie*, 1885, p. 33 et suiv.; 1887, p. 90.
3. *Notizie*, 1887, p. 96 et suiv.; p. 137, 138.
4. Milani, *I frontoni di un tempio tuscanico scoperti in Luni* (*Museo italiano di antichità classica*, 1884, 1re livraison).
5. Voir la planche en couleur IV. On trouvera un grand nombre de ces appliques décoratives dans l'ouvrage de Campana, *Antiche opere in plastica*, Rome, 1851. Beaucoup sont de basse époque, mais elles peuvent être signalées ici, les Romains ayant emprunté aux Étrusques l'emploi et le type de ces appliques.
6. Conestabile, *Sepolcro dei Volunni*, pl. IV, 3. *Annali*, 1866, p. 429.
7. *Notizie*, 1885, p. 36, 500. Voir aussi la façade de Norchia, fig. 138.
8. Vitruve, III, 3.
9. Fellows, *Asia Minor*, p. 175, 192.

Grèce [1], que l'on observe aussi à Pompéi [2], on suspendait dans le tympan des frontons ou le long des murs des boucliers ronds en bronze ou en bronze doré. C'est ainsi que des boucliers simulés se voient dans plusieurs tombes étrusques à Norchia [3], à Cervétri [4], à Pérouse [5]. J'ai parlé ailleurs des boucliers de bronze trouvés dans la tombe Regulini-Galassi; comme ils sont formés d'une simple feuille métallique et qu'ils sont trop minces pour avoir jamais pu servir d'armes défensives, on est fondé à croire qu'ils avaient une destination décorative. Tel devait être aussi le rôle de ces disques convexes que l'on a trouvés à Cornéto et qui ont au centre un masque de Bacchus barbu et cornu (fig. 142). Suivant un usage familier aux populations orientales, les Étrusques employaient aussi des feuilles de métal en parements [6] : à Chiusi on signale une chambre sépulcrale dont le plancher était formé de plaques de bronze [7]; une autre chambre de Chiusi semble avoir eu des feuilles d'or en appliques [8]; à Fonterotella, les murs d'un caveau étaient comme tapissés de bronze jusqu'à une hauteur d'environ 25 centimètres [9]. L'exemple du lit Regulini-Galassi et celui d'un char étrusque trouvé à Pérouse, dont la carcasse en bois était enveloppée d'une feuille de bronze battu [10], indiquent que les Étrusques faisaient volontiers des doublures métalliques. En tous cas, nous savons qu'ils plaquaient des feuilles de bronze sur les battants de leurs portes [11],



Fig. 142. — Disque convexe en bronze avec un masque de Bacchus. *Museo Gregoriaon*, I, pl. LXXXV, 2. Diamètre, 0m,10.

1. Pausanias, II, 25, 7 ; V, 23, 7.
2. Zahn, *Die schoensten Gemälden in Pompeii*, II, pl. LXX.
3. *Annali*, 1833, p. 38.
4. Tombe *delle Sedie e degli Scudi* (*Annali*, 1835, p. 184 et suiv.).
5. *Bulletino*, 1840, p. 119 ; 1842, p. 57.
6. Perrot et Chipiez, *Hist. de l'art*, II, p. 213 ; III, p. 135-282. Helbig, *Homerische Epos*, p. 84 et 324-334.
7. *Bulletino*, 1874, p. 205.
8. Dennis, II, p. 353.
9. *Bulletino*, 1874, p. 205.
10. Micali, *Monumenti per servire alla storia degli ant. pop. ital.*, pl. XXVIII.
11. Il est probable que, quand les anciens parlent de portes d'airain, ils entendent des portes dont les ais sont revêtus de feuilles d'airain (Pline, *H. N.*, XXXIV, 13. Plutarque, *Vie de Camille*, 12). Tels devaient être aussi les seuils d'airain, *limina ænea*, du Capitole (Tite-Live, X, 23, 11).

ou tout au moins sur l'encadrement des battants : cela est très visible sur un grand nombre d'urnes funéraires et de peintures murales, où l'on a même marqué les têtes des clous (fig. 137, p. 169). De grands anneaux de bronze, parfois suspendus à des mufles de lion, servaient de poignée ou de marteau.

Les procédés de la décoration étaient ainsi très variés. Reliefs, couleurs, appliques céramiques et métalliques, toutes les ressources de l'art ornemental que fournissait aux Étrusques l'antique expérience des Orientaux et des Grecs, tout cela était plus ou moins heureusement mis en œuvre pour rompre la monotonie des constructions, relever par de vives nuances la nudité des édifices ou dissimuler sous un riche manteau la pesante ossature des charpentes.



Fig. 143. — Masque de Gorgone, applique céramique trouvée à Orviéto et provenant de l'angle d'un tympan. *Notizie*, 1885, pl. IV, I. Hauteur, $0^{m},30$.

CHAPITRE VII.

L'ARCHITECTURE FUNÉRAIRE.

§ 1. — LES RITES FUNÉRAIRES.

C'est une vérité banale qu'en tout temps et en tout pays les rites funéraires sont intimement liés aux croyances des hommes sur l'autre vie. Mais ce n'est là qu'une vérité relative. Si tenaces que paraissent les croyances humaines, elles ne cessent de se modifier, soit sous l'influence de causes extérieures et par le mélange des races, soit par le lent travail de l'intelligence. Les rites au contraire demeurent à peu près invariables ; les générations qui se succèdent s'en transmettent l'héritage avec une sorte de respect irraisonné. Ainsi de jour en jour l'accord entre les rites et les croyances diminue, si bien que de déviation en déviation les deux termes finissent par se trouver en contradiction. On peut constater ce fait dans nos sociétés modernes, où les cérémonies funèbres restent chrétiennes alors même que ceux qui les célèbrent n'ont plus de sentiments chrétiens. Mais nulle part on ne le constate mieux que dans l'antiquité. Voyez les Grecs par exemple : chez ce peuple à l'esprit vif, curieux, inventif, qui en quelques siècles a conçu et épuisé toutes les formes de la politique, de la philosophie, de la littérature et de l'art, les idées sur la destinée des âmes après la mort n'ont pas cessé de se transformer. Pour lui, à l'origine, la mort n'était pas autre chose qu'un changement de vie[1]. L'homme arrivé au terme de son existence mortelle entrait dans une seconde existence qui se passait tout près des vivants, à quelques pieds sous

1. Fustel de Coulanges, *Cité antique*, p. 8.

terre, à l'endroit même où ses restes étaient déposés. L'âme restait associée au corps et s'enfermait avec lui dans la tombe. Dans le cours des âges, cette croyance grossière et enfantine fit place à des conceptions plus élevées et plus abstraites. On en vint à décomposer en quelque sorte cet être que la mort avait couché dans la sépulture : à côté de ce corps qui tombait en poussière on imagina un principe indestructible, l'âme ou l'ombre, qu'on se figurait tantôt comme



Fig. 144. — Ombre à cheval entraînée par Charon. Urne du musée de Volterra. Micali, *Italia avanti il dominio*, atlas, pl. XXVI.

un oiseau à tête humaine, tantôt comme une image réduite du corps, tantôt comme un reflet de ce corps, reflet insaisissable quoique matériel, visible et non tangible, quelque chose d'analogue aux visions du rêve. Cette âme ainsi détachée du corps, on supposa qu'elle s'en allait, guidée par Hermès Psychopompe, vivre avec les autres âmes, loin du tombeau, dans une région souterraine qu'on appelait le séjour des ombres, royaume mystérieux qu'on se représentait dans une sorte de demi-jour blafard, où les âmes erraient dans des prairies d'asphodèle, oisives et inquiètes, tourmentées du regret de la

vie passée. Plus tard enfin, avec les progrès de la philosophie, ce séjour infernal, ce royaume d'Hadès, divisé en deux grandes régions, le Tartare et les champs Élysées, devint un lieu d'expiation et de récompense, où les ombres, classées suivant les mérites de leur conduite terrestre, étaient condamnées au supplice ou jouissaient d'une parfaite félicité. La distance était grande entre la notion épurée d'une immortalité réparatrice et la notion primitive de l'homme continuant à vivre obscurément dans le tombeau. Et pourtant les rites funéraires n'avaient pas changé. Comme si l'on croyait que l'homme était toujours là, vivant dans les restes de son corps, on persistait à enterrer avec lui ses animaux familiers, ses ustensiles de ménage et de toilette, ses armes, jusqu'à ses provisions de nourriture. On lui souhaitait que la terre lui fût légère, et l'on venait tous les ans, à de certains jours, partager un repas avec lui.

Ce désaccord entre les croyances et les rites funéraires, nous le retrouvons chez les Étrusques. Comme les Grecs, ils ont l'idée de l'âme détachée du corps, l'idée abstraite de l'ombre. Des ombres sont souvent représentées sur les bas-reliefs ou les peintures de l'Étrurie. Les plaques peintes de Cervétri nous en montrent une sous la forme d'une petite figure ailée qui voltige au-dessus de la tête des vivants (pl. IV, 4). Ailleurs, sur les peintures d'une tombe de *Veii,* l'ombre apparaît comme l'image réduite du mort [1]. Quelquefois elle est nue, mais le plus souvent elle porte le costume du défunt ou bien est enveloppée de la tête aux pieds de son linceul [2] (fig. 144). Comme les Grecs, les Étrusques croyaient aussi que les ombres ne restaient pas dans le tombeau, mais allaient toutes se rassembler, loin des corps, dans une région souterraine. Au moment où les yeux de l'homme se fermaient pour toujours, survenaient les tristes pourvoyeurs du monde infernal, les Furies avec des torches et des serpents, les démons armés de maillets, et surtout *Charun* [3], non pas le Charon-nocher des Grecs anciens, mais le hideux *Charundas* des Grecs modernes, affreux vieillard au

1. Grotte Campana.

2. *Revue archéologique*, anc. série, t. I, p. 674, pl. XVII, n° 1.

3. Sur le *Charun* étrusque, voir Ambrosch, *de Charonte Etrusco,* Breslau, 1837. Braun, *Annali*, 1837, 2, p. 353. Preller, *Griech. Myth.*, I, p. 510: *Römische Myth.*, p. 460. Deecke, *Etr. Forsch.*, II, p. 143. Daremberg et Saglio, au mot *Charon.*

teint bleuâtre, au nez crochu, impatient d'enlever sa proie, comme le Thanatos d'Homère[1] ou d'Euripide[2], et qui a pour mission, comme Hermès, de conduire les âmes aux pays d'où l'on ne revient pas. Celles-ci s'en vont avec lui, les unes à pied, poussées comme un troupeau, les autres à cheval, sur un char ou sur un monstre marin. Plus d'une fois on voit ce sinistre voyage figuré sur les peintures et les urnes. La migration aboutit au royaume de *Mantus* et de *Mania,* les princes des enfers[3]. Que deviennent-elles alors? Pour le dire avec précision il faudrait connaître, autrement que par ouï-dire, les *libri Acheruntici* des Étrusques[4], livres dont les anciens nous parlent quelquefois[5] et qui devaient contenir toute la théorie étrusque sur l'autre vie. Tout ce qu'on peut dire, c'est qu'il semble qu'arrivées dans le séjour des ombres, les âmes n'y aient pas eu toutes la même destinée. Il y en avait qui sous le nom de *Lares* prenaient rang parmi les divinités bienfaisantes, peut-être en récompense des mérites de leur vie terrestre[6]. D'autres se trouvaient condamnées à une sorte de vagabondage expiatoire et malheureuses devenaient pour les vivants malfaisantes : on les appelait *Larvæ.* D'autres enfin, dont le sort était incertain, étaient désignées sous le nom de *Manes*[7]*;* elles demeuraient dans les enfers et n'en sortaient que trois jours par an, par une ouverture appelée *mundus*[8]*,* pour recevoir les prières et les offrandes des vivants.

Ainsi à l'époque où nous connaissons en partie les sentiments du peuple étrusque, c'est-à-dire entre le sixième et le troisième siècle avant notre ère, l'Étrurie croit comme la Grèce que, s'il subsiste de l'homme quelque chose après la mort, ce quelque chose s'en va se perdre, loin des restes ensevelis, dans l'obscur séjour des dieux infernaux. Mais par une contradiction analogue à celle de la Grèce elle observe à l'égard des défunts un certain nombre de rites dont la tradition remonte à une époque très ancienne, aux plus lointaines origines de la race, au temps où la

1. Homère, *Iliade*, XVI, 671. Pindare, IX[e] *Olympique*, 33 (Hadès).
2. Euripide, *Alceste*, 25, 49, 55, 843.
3. Sur l'enfer étrusque, voir *Annali*, 1879, p. 299. *Monumenti*, XI, pl. 4 et 5. Gerhard, *Etr. Gottheiten*, pl. VI, 2, 3. Des Vergers, I, p. 405. O. Müller, *Etrusker*, II, p. 101.
4. O. Müller, *Etrusker*, II, p. 26.
5. Servius, *ad Æneid.*, VIII, 398. Arnobe, *adv. Gent.*, II, 62
6. Martianus Capella, *de Nuptiis*, II, 9, p. 40.
7. O. Müller, *Etrusker*, II, p. 95.
8. Festus, p. 159, éd. Müller.

croyance à une vie posthume dans le tombeau était encore vivace et n'avait pas été encore modifiée par le travail séculaire d'une philosophie latente.

Les monuments figurés nous laissent entrevoir quelques-uns de ces rites. Voici un homme qui vient de rendre le dernier soupir[1]. Il est là couché sur son lit et on lui ferme les yeux. Aussitôt éclatent autour de lui les démonstrations accoutumées, cris, lamentations, chants, gestes désordonnés, violences folles, toute cette tragédie du désespoir que les populations antiques, avec leur exubérance méridionale et leur sensibilité

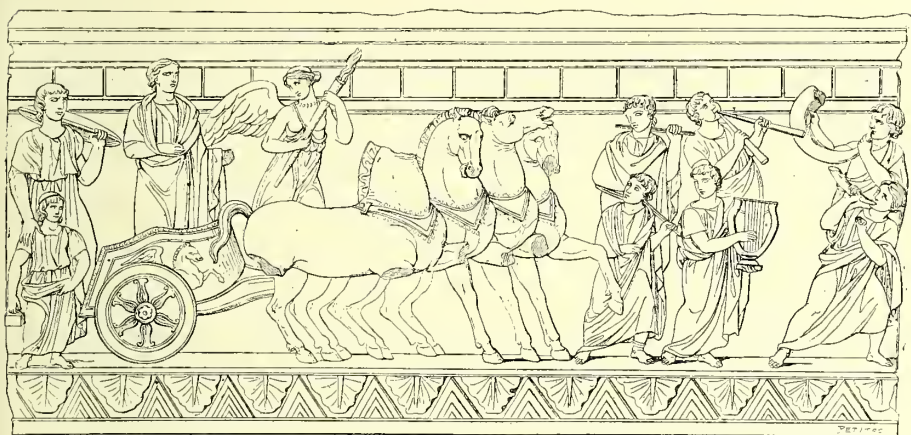


Fig. 145. — Défunt représenté sur un char de triomphe. Urne du musée de Volterra. Micali, *Italia avanti il dominio*, atlas, pl. XXXIV.

d'enfant, savaient si bien jouer, où l'affliction sincère s'exaltait par la contagion de la douleur savante des pleureuses à gages déchirant leurs vêtements au son des instruments, s'arrachant les cheveux, se meurtrissant le visage et la poitrine avec une démence d'autant plus outrée qu'elle était feinte[2]. Tout cela n'est pas tant pour soulager le cœur des survivants désolés que pour réjouir l'ombre du mort et caresser, si je puis dire, son amour-propre. C'est aussi pour réjouir le mort qu'au jour des funérailles, avant qu'il ne quitte pour toujours la surface de la terre, on le porte comme en triomphe au tombeau, avec toute la pompe d'une

1. Peinture de la Grotta del Morto, *Monumenti*, I, pl. XXXII.

2. Scènes souvent représentées sur les monuments étrusques. Inghirami, *Mus. Chius.*, I, pl. LIII-LVI. Micali, *Monumenti per servire*, pl. LVI, 1. Dennis, II, p. 315, 180, 366.

sorte d'apothéose, sur un char d'apparat, au milieu d'un cortège solennel et au son d'une musique guerrière (fig. 145). Puis on célèbre en son honneur des jeux de toutes sortes, courses de chevaux et de chars, luttes, exercices d'adresse, combats de gladiateurs, etc. Pour lui enfin on se réunit en un banquet, auquel il est censé prendre sa part et qu'anime la présence de musiciens, de danseurs et de bateleurs. Il est comme le héros de la fête [1].

Ces cérémonies achevées, le corps est enseveli. S'il a été brûlé, les cendres sont recueillies dans une urne; sinon, il est mis dans un coffre de bois[2], de terre cuite ou de pierre, ou bien déposé sur un lit dans le tombeau. Il ne semble pas que les Étrusques se soient jamais préoccupés, comme les Égyptiens, d'assurer la conservation du corps par l'embaumement. Peu leur importe que ce corps tombe en poudre, pourvu que les restes n'en soient pas dispersés aux quatre vents. Pour eux, l'homme continue à vivre dans cette poussière. Il vit si bien que le tombeau où on l'ensevelit, *pozzo,* fosse ou chambre sépulcrale, contient les objets familiers nécessaires à la vie, vases communs, bijoux, objets de toilette, ustensiles de ménage, armes, pièces d'équipement[3]. Dans la tombe modeste, dans le *pozzo,* le *ziro* et la fosse, qui ont des dimensions restreintes, ces objets sont en petit nombre et ne sont là que comme des symboles destinés à montrer que le séjour dans la tombe est bien considéré comme la continuation de l'existence dans la maison. Dans les sépultures plus magnifiques, la maison se retrouve tout entière, tantôt simple, tantôt opulente, avec ses chambres, ses meubles, ses animaux domestiques, sa vaisselle, ses armes. Le défunt est là au milieu de tout ce qui l'a entouré sur la terre. Peu à peu, tour à tour, les membres de sa famille viennent l'y rejoindre, sa femme, ses enfants, ses serviteurs. Parfois même on enterre avec lui son cheval préféré et son chien[4]. Rien n'est changé autour de lui : la mort lui laisse l'illusion de la vie.

1. Ces différentes scènes sont souvent représentées sur les peintures.

2. Dennis, II, p. 14, 242, 518, 523.

3. Dans une tombe de Volterra on a retrouvé, au milieu d'une abondante vaisselle, des débris de cuisine, des os de chèvres et d'oiseaux, peut-être les restes du repas funéraire. Inghirami, *Monum. etr.*, IV, p. 90. Dennis, II, p. 152, note 9.

4. On trouve souvent des débris d'animaux dans les tombes étrusques : dents de porc et de che-

La sépulture étant ainsi conçue comme le siège d'une seconde existence, image affaiblie de l'existence terrestre, il est naturel qu'on la dispose de telle sorte qu'elle soit le plus possible protégée contre les hasards de la destruction : il importe que l'ombre ne puisse pas être facilement dépossédée de sa demeure ni troublée dans la jouissance de son éternel repos. Il ne faut pas que dans le cours des âges l'activité des vivants, en s'exerçant librement à la surface du sol, risque d'atteindre et de bouleverser par une inconsciente profanation les restes confiés à la terre. Aussi les dépose-t-on profondément. Les *pozzi* et les *fosse* sont toujours creusés à une profondeur moyenne de 2 mètres. Les chambres sépulcrales sont plus bas encore, à 8 et 10 mètres, quelquefois davantage. De là vient que tant de sépultures étrusques ont échappé aux convoitises des voleurs de tombeaux si nombreux dans l'antiquité et échappent encore tous les jours aux recherches industrieuses des fouilleurs italiens.

§ 2. — LES PRINCIPAUX TYPES DE LA TOMBE ÉTRUSQUE[1].

Nous avons déjà signalé et décrit quelques types de sépultures : le *pozzo*, la *fossa*, le *ziro*, la tombe à *buca* de Vétulonia. Il est inutile d'y revenir ici, d'autant plus qu'au point de vue de l'architecture ces tombes offrent peu d'intérêt.

On rencontre en Étrurie quelques constructions funéraires qui rappellent les *dolmens* de la France et de l'Angleterre. Elles se composent de quatre grandes pierres brutes dressées de champ, qui en soutiennent une cinquième posée à plat[2]. L'intérieur de la chambre est

val, crâne de lévrier à Orviéto (*Annali*, 1877, p. 108); — à Volterra, os d'oiseaux et de chèvres (Dennis, II, p. 465); — à Vulci, os de cheval et de chien (Dennis, II, p. 282); — à Cervétri, squelette de cheval (Dennis, II, p. 397); — à Cornéto, mâchoires de cheval (*Monumenti*, X, pl. X[d], 17, 18); — à Sovana, squelette de chien ayant encore dans la clavicule la lame du couteau (*Annali*, 1870, p. 11, note 1). Voir Pline le Jeune, *Lettres*, IV, 2.

1. Byres, *Etruscan sepulchres*. Gray, *Tour to the sepulchres of Etruria*, Londres, 1843. Bindseil, *Die antiken Gräber Italiens*, *I*, *die Gräber der Etrusker*, Berlin, 1881. Knapp, *Annali*, 1832, p. 279 et suiv. *Monumenti*, I, pl. XL et XLI. Durm, *Baukunst der Etrusker*, p. 64 et suiv.

2. Elles ont en moyenne de 2 à 3 mètres de haut et de 3 à 5 mètres de large.

quelquefois divisé en plusieurs compartiments par des dalles dressées formant cloisons. On y accède par une allée large de 1 mètre environ et longue de 5 ou 6 mètres, bordée de dalles dressées, elles aussi, de champ, mais plus petites que les précédentes. L'ensemble du monument est un peu en contre-bas et semble avoir été recouvert de terre à l'origine. C'est surtout aux environs de *Saturnia* que l'on observe ce genre de tombeaux [1]. Il y en avait d'analogues aussi à Cortone [2] et à Santa-Marinella [3]; mais les traces qui en subsistaient encore au milieu de ce siècle ont disparu. Ils présentaient cette particularité qu'au lieu d'être couverts par une table horizontale, ils étaient surmontés de deux dalles arc-boutées l'une contre l'autre et formant pignon. A Santa-Marinella, le dolmen était entouré d'une sorte de chemin de ronde, clos par une enceinte de dalles semblables à celles qui bordaient l'allée d'entrée [4]. Ces monuments étaient-ils bien d'origine étrusque? Abeken dit qu'à Santa-Marinella on a trouvé des fioles d'albâtre avec des caractères hiéroglyphiques, ce qui indiquerait des tombes contemporaines de la période d'influence orientale en Étrurie, c'est-à-dire de la fin du septième siècle environ [5]. Mais il se peut que ces constructions remontent plus haut, qu'elles soient l'œuvre de populations antérieures aux Étrusques, et que ceux-ci les aient utilisées plus tard.

Dans la Toscane méridionale, notamment aux environs de Cività Castellana [6], de Véies [7], de Sutri [8], on remarque, au flanc des collines, de hautes falaises dont la surface, aplanie de main d'homme et découpée à pic, présente de distance en distance des trous qui de loin font l'effet de meurtrières ou de niches à pigeons. Ce ne sont pas autre chose que des sépultures. Il y en a de très petites, destinées à ne recevoir que des urnes avec des cendres, et qui tantôt sont disposées sans ordre, tantôt s'alignent et se superposent comme des casiers. Elles

1. Dennis, II, p. 283. Bindseil, *Gräber der Etrusker*, p. 15. *Notizie*, 1882, p. 57.
2. Gori, *Mus. etrusc.*, p. 75, 76. Dennis, II, 409.
3. *Bulletino*, 1840, p. 113. *Annali*, 1841, p. 31. Abeken, *Mittelitalien*, p. 239. Dennis, I, p. 295.
4. Nous avons déjà signalé à Vétulonia des enceintes analogues. (*Notizie*, 1887, p. 473, 474.)
5. Abeken, *Mittelitalien*, p. 267.
6. Dennis, I, p. 92, 93. *Notizie*, 1887, p. 263-266, 272, 307.
7. Dennis, I, p. 26.
8. Dennis, I, p. 77. f. p. 119, 142, 491, 497.



Gaulard lith. Imp F Didot, Paris.

VUE INTÉRIEURE DE LA TOMBE DEI RILIEVI A CERVÉTRI

étaient ordinairement fermées avec des tuiles [1]. A Falléri [2], à Véies [3] et à Biéda [4] on voit des niches creusées de la même manière dans l'épaisseur d'une falaise, mais qui sont beaucoup plus grandes que les précédentes et dans lesquelles il y a place pour un cadavre étendu. Les unes sont rectangulaires et plus larges que hautes; d'autres sont semi-circulaires, d'autres coniques. Toutes sont vides aujourd'hui et aucun objet ne permet d'en déterminer l'époque. Elles étaient primitivement fermées par des dalles qui bouchaient complètement l'ouverture et dont il reste parfois quelque débris.

Nous arrivons maintenant au type de la véritable tombe étrusque, au type de la *camera* ou du caveau, dont les dispositions plus ou moins savantes dénotent des intentions architecturales. Ce genre de sépultures ne se rencontre que par exception dans l'Étrurie circumpadane, peut-être parce que la nature du terrain ne s'y prêtait pas, peut-être aussi parce que les Étrusques du bassin du Pô n'ont pas été en relations directes avec les populations orientales qui pratiquaient, comme une tradition séculaire, la sépulture à caveau, et qui très probablement en ont donné l'idée aux Étrusques du sud. Le fait est qu'à partir du moment où l'influence orientale devient toute-puissante dans l'Italie centrale nous voyons la tombe à caveau se populariser en Toscane. On la rencontre partout dans cette région et l'usage s'en perpétue jusqu'à la fin de la civilisation étrusque. Il y a des caveaux de tous les âges depuis le sixième jusqu'au deuxième siècle. Quelques-uns sont construits en maçonnerie, soit en appareil polygonal, soit en appareil régulier, avec voûtes tantôt à encorbellement, tantôt à voussoirs. Mais les plus nombreux sont taillés à vif dans l'épaisseur des collines qui avoisinaient les villes ou qui les portaient à leur sommet. On y accède tantôt par un long couloir en pente, tantôt par un escalier, tantôt par un puits plus ou moins profond, sur les parois duquel

1. Ces niches peuvent être considérées comme la plus ancienne forme de ce que les Romains ont appelé plus tard les *columbaria*. Il y a même à Toscanella (Dennis, I, p. 484) un *columbarium* parfaitement caractérisé. Malheureusement il n'est pas certain qu'il remonte à l'époque étrusque, et comme il est vide de tout son mobilier funéraire, il est impossible d'en déterminer la date et l'origine.

2. Dennis, I, p. 26.

3. Dennis, I, p. 103.

4. Dennis, I, p. 209, 215.

sont ménagés des trous de distance en distance, pour permettre de descendre en s'aidant des mains et des pieds [1].

§ 3. — DISPOSITIONS INTÉRIEURES DES CAVEAUX.

Le type le plus élémentaire du caveau est la tombe en couloir (*a corridoio*) dont nous avons déjà dit un mot et qui est propre à la nécropole de Cornéto. Les tombes à couloir les plus anciennes sont à peu près contemporaines des tombes à *fossa* les plus récentes. A vrai dire, ce ne sont pas autre chose que des fosses transformées en caveau, avec une petite allée permettant d'y pénétrer. Quelques-unes ont des dimensions qui sont à peu de chose près celles d'une fosse. Ainsi, tandis que les fosses ont en moyenne 2 mètres de long et 1^{m},20 de large, plusieurs caveaux ont 2 mètres de côté [2]. En général ils sont un peu plus grands et ont en moyenne 3 mètres sur 2^{m},50. Le long de leurs parois, la paroi de droite en entrant, quelquefois le long des deux parois latérales, règne une banquette destinée à recevoir le cadavre non brûlé, avec le mobilier funéraire. Il arrive souvent qu'un de ces caveaux contienne plusieurs corps. La chambre est nue et sans aucun ornement.

Ce type très simple et très ancien, puisqu'il y a de ces tombes à Cornéto qui remontent jusqu'au septième siècle, est resté de tout temps en usage en Étrurie. A Cornéto il persiste jusqu'à l'époque romaine, mais en se modifiant un peu, en s'agrandissant de telle sorte que le couloir primitif devienne une chambre de près de 5 mètres de long sur 3 mètres de large. Cette chambre présente alors une banquette, non plus seulement le long de chaque paroi latérale, mais aussi le long de la paroi opposée à la porte d'entrée. Les corps sont ainsi disposés, comme en une sorte de *triclinium,* en fer à cheval.

Des caveaux de ce genre se voient ailleurs qu'à Cornéto. On en rencontre à peu près partout en Étrurie, à Cervétri, à Chiusi, à

1. Dennis, I, p. 93, 183, 328, 392. *Bulletino,* 1884, p. 196. Un de ces puits, à Férento, a jusqu'à 30 mètres de profondeur. (Dennis, I, p. 162.)

2. *Bulletino,* 1884, p. 120. *Notizie,* 1882, p. 211.

Vulci, etc. A Chiusi et à Orviéto les murs du caveau sont souvent en maçonnerie avec voûte appareillée en berceau, le tuf sans doute n'ayant point paru assez compact pour subsister sans revêtement. Quelquefois même, comme à Orviéto, les parois sont consolidées par une double épaisseur de murs laissant entre eux un intervalle que l'on a comblé d'un mélange d'argile et de petites pierres, probablement pour obvier aux infiltrations[1]. Certains caveaux de Chiusi et d'Orviéto

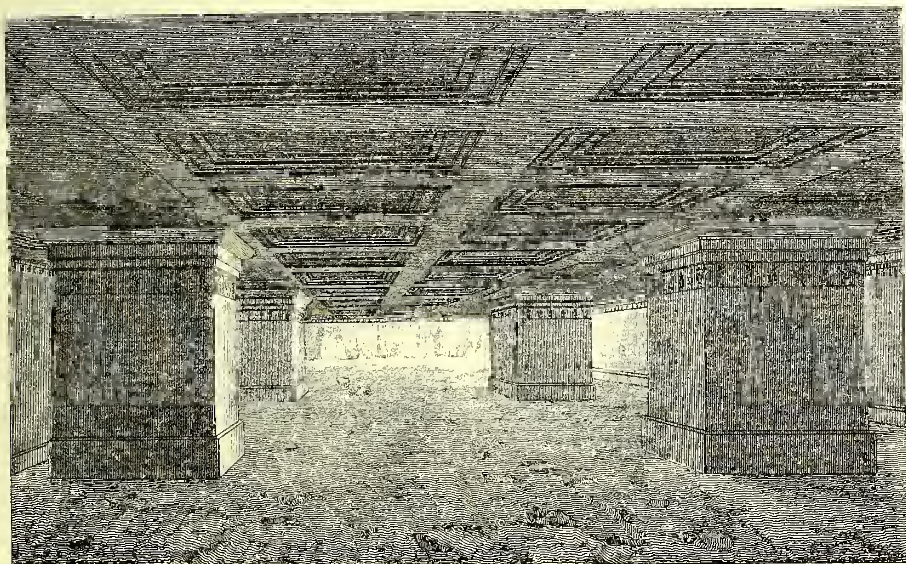


Fig. 146. — Vue intérieure de la tombe *del Cardinale* à Cornéto. Canina, *Etruria maritima*, II, pl. LXXXIV

présentent une disposition particulière : en face de la porte d'entrée se détache de la paroi du fond un pilastre formant cloison et divisant une partie de la chambre en deux compartiments ou *cellæ* [2]. En général les caveaux simples sont rectangulaires ou carrés, sans être pourtant d'une régularité toujours parfaite. On trouve aussi, mais très rarement, la forme circulaire [3] et la forme elliptique [4].

Voici maintenant des caveaux de dimensions plus considérables.

1. *Bulletino*, 1877, p. 101; 1881, p. 263-276. *Notizie*, 1887, pl. IX, 4.

2. *Bulletino*, 1874, p. 256; 1863, p. 43; 1877, p. 194. Dans la grotte Campana (Dennis, I, p. 274) il y a deux pilastres et trois compartiments. Dans une autre tombe (*Bulletino*, 1874, p. 204), la cloison ne touche pas la paroi du fond.

3. *Bulletino*, 1881, p. 274.

4. Dennis, I, p. 182. *Annali*, 1835, p. 183.

La plus grande chambre funéraire de l'Étrurie est à Chiusi [1] : elle est carrée et a 22m,20 de côté. A Cervétri la tombe Regulini est un long couloir large de près de 2 mètres et long de 20 environ, divisé en deux chambres. A Cornéto, la tombe dite *del Cardinale* est une salle carrée de 18 mètres de côté, soutenue par quatre gros piliers larges d'environ 2 mètres. Elle est très basse de plafond, si basse qu'un homme un peu grand peut tout juste s'y tenir debout. Cette disproportion entre la hauteur et la longueur la fait paraître encore plus grande qu'elle n'est. L'aspect général est analogue à celui des salles hypostyles de l'Égypte (fig. 146). La *grotta del Tifone* à Cornéto a 13 mètres de long, 10 de large et 4 de haut [2]. Au milieu s'élève un pilier carré de 1m,80 de côté. Une des salles de la tombe *des Tarquins* à Cervétri a 11 mètres de côté [3]. La grotte *del Triclinio* et la grotte *dei Rilievi,* toutes deux à Cervétri, sont des rectangles de 8 mètres sur 7 [4]. A Volterra, les chambres, qui sont ordinairement circulaires [5] avec un gros pilier carré au centre, ont un diamètre qui varie entre 10 et 25 mètres [6]. Le caveau de *Quinto Fiorentino* a 10 mètres de diamètre [7].

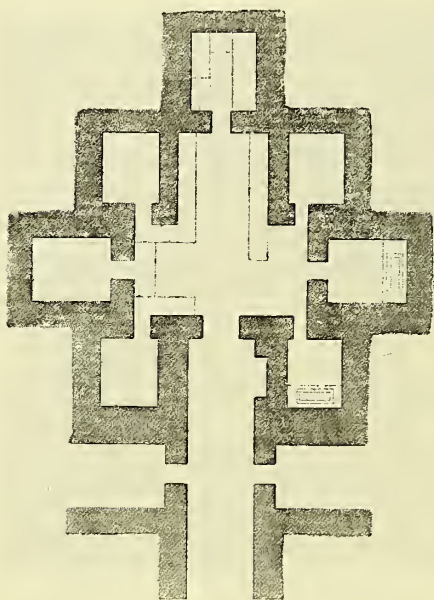


Fig. 147. — Plan de la tombe François à Vulci.
Noël des Vergers, III, pl. XXX.

A côté de ces tombes à caveau unique, plus ou moins grand, on rencontre en Étrurie beaucoup de sépultures composées de plusieurs caveaux qui communiquent ensemble et constituent une sorte d'appartement, image plus ou moins fidèle de la demeure des vivants. Le type le plus simple est celui de la tombe dite *a cassone,* type parti-

1. *Bulletino*, 1874, p. 10.
2. Dennis, I, p. 328.
3. Dennis, I, p. 242.
4. Dennis, I, p. 247, 250.
5. Inghirami, *Monum. etrusc.*, IV, p. 40.
6. *Bulletino*, 1862, p. 207-213. Dennis, II, p. 151-157.
7. *Bulletino*, 1885, p. 193.

culier à la région de Vulci, où il succède immédiatement à l'antique tombe *a fossa* [1]. Il est par conséquent très ancien et remonte au cinquième siècle, peut-être même au sixième siècle avant notre ère. Le *cassone* est une chambre rectangulaire d'environ 4 mètres de long sur 2^{m},50 de large : c'est la fosse primitive agrandie. On y accède par un petit couloir en pente ou par un escalier, lequel débouche sur l'une des parois longitudinales du *cassone*. En face de l'entrée, sur l'autre paroi, s'ouvre une seconde chambre qui est le vrai tombeau et qui contient les restes des morts avec le mobilier funéraire. A vrai dire, le *cassone* n'est qu'un vestibule; quelquefois pourtant il paraît avoir, lui aussi, reçu des corps [2].

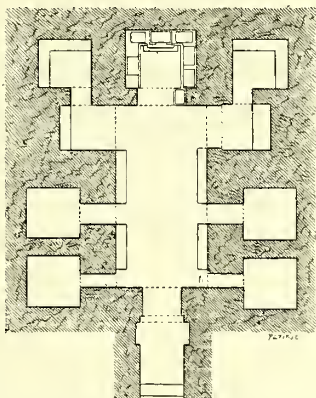


Fig. 148. — Plan de la tombe des *Velimnas* (Volumnii) à Pérouse. Conestabile, *Il sepolcro dei Volunni*, pl. I.

Nous ne pouvons passer en revue tous les types de sépultures à caveaux multiples, ceux-ci étant très variés. La plupart se composent de deux ou trois chambres, comme par exemple la tombe *Casuccini* [3], et la tombe dite *Deposito de' Dei* [4], à Chiusi. La tombe *della Scimia* à Chiusi [5] et la *grotte d'Isis*, à Vulci [6], ont quatre chambres. La grotte *del Sole e della Luna* [7] et la tombe François ont huit chambres. La sépulture de la famille des *Volumnii*, à Pérouse, en a dix [8]. Quelquefois plusieurs sépultures creusées dans l'épaisseur d'une même colline communiquent ensemble au moyen de couloirs étroits et sinueux qui sont comme les ruelles de cette cité souterraine : ces couloirs, percés irrégulièrement dans toutes les directions et avec des changements de niveau souvent très brusques, semblent avoir été faits non seulement pour pénétrer plus avant dans la masse du tuf, mais aussi pour dépister les re-

1. *Bulletino*, 1880, p. 216 ; 1882, p. 40-42 ; 1884, p. 71, 164, 165.
2. *Bulletino*, 1884, p. 167.
3. *Annali*, 1835, p. 19 et suiv. Dennis, II, p. 322-327.
4. Dennis, II, p. 328.
5. *Annali*, 1850, p. 251-280.
6. *Bulletino*, 1839, p. 71-73 ; *Annali*, 1843, p. 350.
7. Voir plus haut, p. 154, fig. 122.
8. Vermiglioli, *Sepolcro de' Volunni*. *Bulletino*, 1840, p. 17 et suiv.; p. 116 et suiv.; 1841, p. 12-14. *Annali*, 1842, p. 55 et suiv. Conestabile, *Monumenti di Perugia etrusca e romana*, II.

cherches des voleurs de tombeaux par le dédale compliqué d'une sorte de labyrinthe : tels sont les couloirs de la nécropole de Poggio Gajella près de Chiusi [1], dont la découverte a fait tant de bruit parce qu'on a cru à tort y reconnaître le labyrinthe de la fameuse tombe de Porsenna, roi de Clusium, dont Pline nous a conservé la description [2].

Dans les sépultures à caveaux multiples, la position respective des chambres n'est pas toujours la même. Ici elles sont creusées à des niveaux différents, la première servant de vestibule et donnant accès par un trou de cave, un escalier ou un puits aux chambres funéraires proprement dites [3]. Là, au contraire, elles sont toutes de plain-pied. Tantôt elles sont indépendantes les unes des autres et s'ouvrent toutes le long d'un couloir, à droite et à gauche, comme les cellules d'un monastère [4]. Tantôt elles se commandent, et la première sert de passage pour entrer dans la seconde, comme celle-ci sert à son tour de passage pour entrer dans la troisième [5]. Tantôt enfin, et c'est le cas le plus ordinaire, elles sont disposées autour d'une grande chambre centrale, à peu près comme l'étaient, dans les habitations romaines, les *cubicula* autour de l'*atrium*. Les combinaisons pouvaient être très diverses et le sont en effet. Elles étaient déterminées soit par la nature du terrain, soit par la nécessité de respecter les galeries funéraires déjà creusées dans le voisinage, soit par une multitude de convenances particulières qu'il est difficile de préciser. Il en était de ces cités souterraines comme des villes bâties à la surface du sol pour les vivants : dans ces villes, les principes généraux de la construction étaient les mêmes pour toutes les habitations, les formes ne changeaient guère, le type répondant à des conditions domestiques qui demeuraient à peu de chose près les mêmes ; et pourtant les plans variaient de maison à maison.

Après avoir indiqué les formes, les dimensions et la disposition des caveaux funéraires en Étrurie, il faut étudier de plus près l'aménagement intérieur de quelques-uns d'entre eux qui offrent des détails

1. Dennis, II, p. 350 et suiv. Braun, *Laberinto di Porsenna comparato coi sepolcri di Poggio Gajella ultimamente dissotterati nell'agro clusino.* Rome, 1840.

2. Pline, *H. N.*, XXXVI, 91.

3. Dennis, I, p. 242, 277.

4. *Bulletino*, 1879, p. 137.

5. *Bulletino*, 1880, p. 209.

architectoniques intéressants. Considérons par exemple la tombe dite des Tarquins, à Cervétri[1]. Nous sommes loin du caveau aux quatre murs nus, avec une banquette le long des parois et un plafond plat ou bombé en berceau. Ici la banquette est double, c'est-à-dire qu'elle se compose de deux larges degrés. Tout alentour de la chambre les parois sont régulièrement percées de cavités rectangulaires plus larges que hautes, formant une série continue de trente-cinq niches

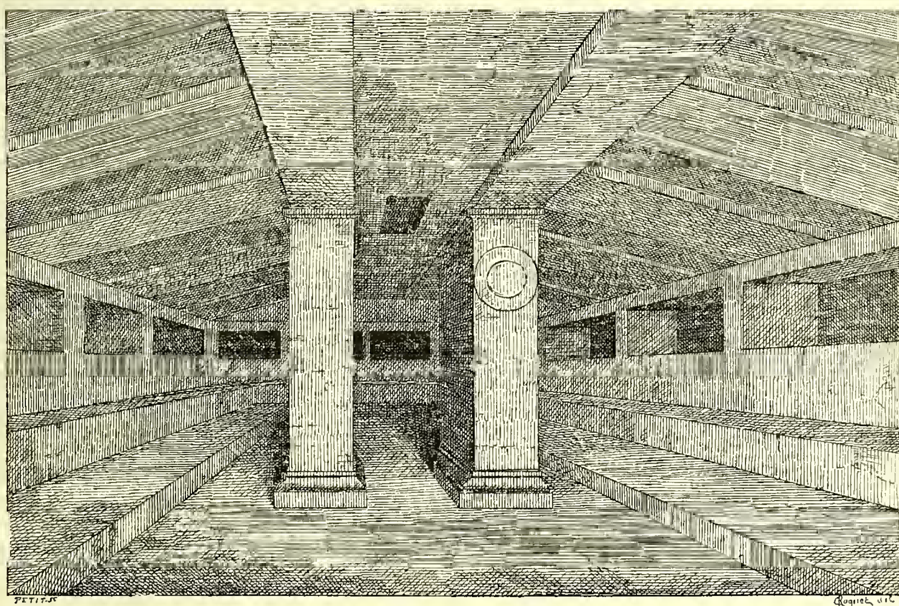


Fig. 149. — Vue intérieure de la tombe dite *des Tarquins,* à Cervétri. Dennis, I, p. 242.

dont quelques-unes pouvaient contenir deux corps l'un à côté de l'autre. Ces niches sont séparées les unes des autres par des pilastres dont les détails sont peints en rouge. Des traits de couleur dessinent sous chaque niche le bois d'un lit, et au pied un tabouret allongé : on a évidemment voulu reproduire l'aspect d'un lit dans une alcôve[2]. Deux gros piliers carrés, décorés, eux aussi, de dessins en couleur, se dressent au milieu de la pièce. La partie du plafond sous laquelle chacun d'eux vient s'appuyer est taillée dans le tuf de façon à simuler

1. Canina, *Etruria maritima,* I, pl. LXII.

2. Le stuc sur lequel la plupart de ces détails étaient peints s'est détaché en maint endroit et il ne subsiste plus qu'une faible trace de la décoration.

deux maîtresses poutres, dont la portée s'étend sur toute la longueur de la chambre. Des chevrons simulés, eux aussi, et relevés par des traits de couleur rouge couvrent l'espace compris entre les maîtresses poutres et les parois parallèles, reproduisant l'aspect intérieur d'un toit en charpente à deux versants [1]. Dans le plafond, entre les deux piliers, à l'endroit où dans les maisons étrusques était ménagée sans doute une cheminée, s'ouvre un puits qui établit une communication directe entre la chambre et la surface du sol. Des encoches sont ménagées de distance en distance pour donner aux pieds et aux mains de ceux qui descendent un point d'appui.

L'aménagement de la tombe *dei Rilievi* à Cervétri rappelle celui de la tombe des Tarquins, mais avec quelques modifications de détail et une plus grande richesse de décoration [2]. Comme celle-ci, elle a une banquette, deux piliers carrés, et des niches ménagées dans l'épaisseur des parois. Mais la banquette, au lieu d'être à deux degrés, est simple. Elle présente de plus cette particularité, qu'elle est beaucoup plus large que les banquettes ordinaires des caveaux étrusques, lesquelles ne sont souvent qu'un rebord destiné à recevoir des corps étendus parallèlement au mur, ou bien, comme à Volterra, de petits sarcophages. Ici les corps devaient être couchés perpendiculairement aux parois. Des filets ménagés à la surface du tuf limitent la place que chaque corps devait occuper : il y a ainsi, préparées sur la banquette, 32 couches funéraires contiguës.

Les niches ou alcôves sont au nombre de 13. Chacune d'elles représente un lit avec son oreiller taillé dans le tuf et peint en rouge foncé. Elles sont séparées les unes des autres par un pilastre cannelé, avec chapiteau à volutes et fleurs de lotus. Au-dessus des niches et à la lisière du plafond court une frise ornée d'armes de toute espèce, sculptées et peintes, casques, épées, boucliers, jambières, etc. Au-dessus de la porte d'entrée, la frise est garnie d'une patère à libations avec deux têtes de taureau ornées de bandelettes, souvenirs du sacrifice qui ac-

1. A vrai dire, on ne voit pas les chevrons, mais les planches qui les relient deux à deux et qui forment le plafond, étant clouées alternativement au-dessous et au-dessus des chevrons.

2. Dennis, I, p. 250. Des Vergers, III, p. 2, pl. II, III. *Annali*, 1854, p. 58.

compagnait les funérailles. Le long des montants de la porte et sur les piliers sont reproduits, toujours en relief et relevés de couleurs, une multitude d'objets domestiques, ce qu'on pourrait appeler le ménage d'un Étrusque opulent : des armures, des harnais, des objets de toilette, des ustensiles de vaisselle, des animaux familiers, chien, oie, tortue. La niche qui fait face à la porte d'entrée, au fond de la salle, et qui au moment de la découverte contenait encore un squelette de guerrier dans son armure, est garnie d'un lit richement décoré. C'est la place d'honneur, celle qu'occupait dans la maison antique le lit nuptial, désigné pour

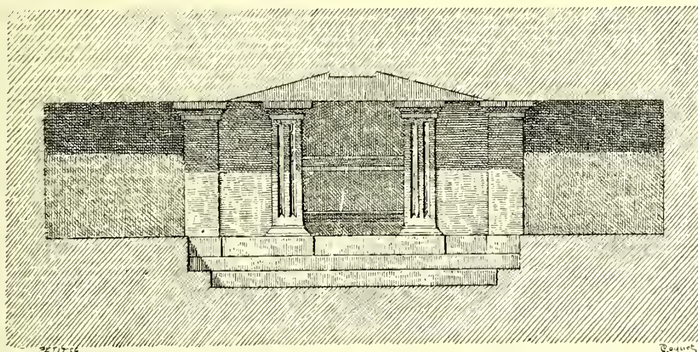


Fig. 150. — Coupe verticale d'un caveau de Cervétri avec niche centrale et pilastres. Canina, *Etruria marittima*, I, pl. LXVII.

cette raison sous le nom de *lectus adversus* [1], et qui dans le tombeau, image souterraine de la maison, était sans doute réservé au chef de famille. Les montants du lit sont finement sculptés et peints de vives couleurs ; au pied est un escabeau allongé, derrière lequel on voit représentées sur le mur les figures de Cerbère et de Charon. Tout à côté, le tuf taillé simule la face d'une sorte de coffre-fort revêtu d'appliques métalliques et fermé par une serrure.

Dans une autre tombe de Cervétri (fig. 150) la chambre présente, au lieu de niches, une banquette à droite et à gauche, assez large pour recevoir des corps étendus perpendiculairement aux parois. Le milieu de la chambre, ce qu'on pourrait appeler la nef centrale, se divise en

1. Cicéron, *pro Cluent.*, 5. Servius, *ad Æn.*, VI, 603. Properce, V, 11, 85. Horace, *Épîtres*, I, 1, 87.

deux parties : en avant, une sorte de grand vestibule carré avec deux piliers quadrangulaires; en arrière, une petite chapelle ou *cella*, où l'on pénètre par une porte étroite entre deux pilastres et au fond de laquelle est un lit taillé dans le roc et sculpté. Le défunt était là comme en un sanctuaire, avec les membres de sa famille ensevelis sur les bas côtés. Les pilastres et les piliers sont du même type : le fût, qui repose sur un socle assez élevé et sur une base à moulures, est cannelé de rainures profondes, analogues à celles des triglyphes helléniques, et surmonté d'un chapiteau historié qui rappelle le profil du dorique toscan (fig. 151). Nous retrouvons là cette combinaison d'éléments hétérogènes que nous avons déjà signalée plus d'une fois dans l'architecture étrusque.

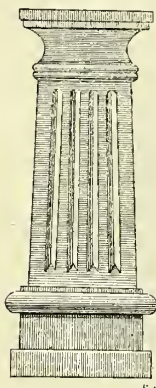


Fig. 151. — Pilastre de la tombe précédente. Canina, *Etruria marittima*, I, pl. LXVII, 1.

Nous nous arrêtons ici dans la description des chambres sépulcrales ; aussi bien n'offrent-elles, pour la plupart, aucune particularité architectonique, en dehors de quelques encadrements ou de quelques moulures tracées au pinceau. Les seules qui à cet égard soient dignes d'attention sont celles qui ont un plafond sculpté dans le tuf et reproduisant plus ou moins fidèlement l'aspect des diverses charpentes étudiées plus haut, des charpentes à solives croisées, à caissons, à échine, en abat-jour ou en tronc de pyramide. Les types les plus ordinaires sont ceux du plafond à échine et du plafond à caissons. Les caissons surtout sont d'un emploi très fréquent. Ils servent non seulement à couvrir des chambres carrées, mais encore à boucher les vides que laissent entre eux les chevrons ou les planches obliques des plafonds à échine. Là où il n'y a pas de caissons, il semble que les jours soient aveuglés par des planches clouées sur les chevrons. Une disposition curieuse et dont on n'a encore qu'un exemple est celle qu'on observe dans une chambre de Vulci couverte d'une charpente à solives croisées (fig. 153) : les compartiments carrés que forment les pièces de bois assemblées sont remplis par une sorte de lattis en diagonale, composé de baguettes rondes parallèles, alternant avec des demi-rè-

gles, dont l'arête fait saillie entre les profils arrondis des baguettes [1].

Cette décoration est complétée par des tons rouges, blancs ou noirs, qui soulignent les profils et rendent plus manifestes encore les détails de la construction simulée. En général, la couleur joue un grand rôle dans l'ornementation des chambres funéraires. Beaucoup d'entre elles, notamment à Cornéto, ne sont que peintures du haut jusqu'en bas.

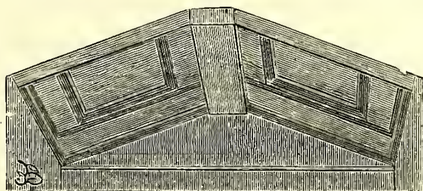


Fig. 152. — Coupe d'un plafond à échine avec caissons obliques.

La disposition des corps dans les caveaux était loin d'être uniforme. Quand il y avait des niches, comme dans la grotte des Tarquins, ils étaient étendus dans ces niches soit à découvert comme sur un lit, soit enfermés dans un cercueil de bois, soit cachés dans une cavité et recouverts d'une dalle, comme cela se pratiqua plus tard à l'époque chrétienne, dans les catacombes. Parfois ils étaient couchés dans des niches superposées deux à deux, comme les couchettes d'un paquebot [2].

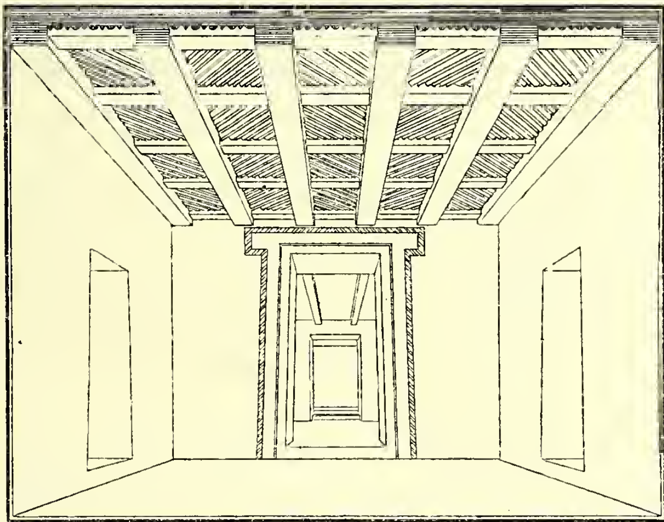


Fig. 153. — Plafond à solives croisées avec lattis en diagonale. Coupe d'une chambre de Vulci. *Monumenti*, I, pl. XLI, 10.

Quand les chambres n'avaient pas de niches, c'était sur la banqtteue

1. Parfois des reliefs simulent des boiseries légères appliquées le long des parois au passage des portes; mais c'est là une disposition très rare et qu'on ne trouve que dans les chambres couvertes d'une demi-coupole en parasol (Dennis, I, p. 392, 448; II, p. 274).

2. Cette disposition s'observe à Sutri (Dennis, I, p. 77), à Saturnia (*Notizie*, 1882, pl. X, 2), à Cività Castellana (*Notizie*, 1887, p. 263 et suiv.).

en fer à cheval que les corps étaient placés. Mais ici encore le mode d'ensevelissement variait, soit qu'on les laissât à découvert, soit qu'on les enfermât dans un cercueil de bois ou dans un sarcophage, soit qu'enfin, comme à Volterra, leurs restes réduits en cendres fussent mis dans un sarcophage en miniature. Dans une tombe de Cornéto [1], qui contenait trois cadavres, l'un était couché à découvert sur la banquette du fond, tandis que les deux autres, sur les banquettes latérales, avaient été ensevelis dans une caisse de tuf fermée par une dalle. Habituellement les corps sur les banquettes étaient étendus parallèlement au mur; quelquefois, comme dans la tombe *dei Rilievi,* à Cervétri, ils l'étaient perpendiculairement [2].

Quand les chambres n'ont pas de banquettes, ce qui arrive quelquefois, les corps sont ou bien dans des sarcophages placés autour de la salle, ou bien dans des fosses creusées dans le sol. Ces fosses sont tantôt parallèles aux parois et deux à deux [3], tantôt groupées au centre de la pièce et divergentes [4]; toutes étaient recouvertes d'une dalle.

La variété de ces dispositions était telle que nous ne saurions les passer toutes en revue. Je n'ai indiqué que les principales. Elles dépendaient d'une multitude de convenances particulières. Ici on se réglait d'après ce qui restait de places libres dans le tombeau; là on tenait compte du rang du défunt. Il est vraisemblable que les niches étaient réservées aux personnages plus considérables, et que les autres membres de la famille occupaient les banquettes. Il est possible aussi que dans bien des cas on n'attachât qu'une importance secondaire au mode d'ensevelissement et qu'on ne se préoccupât que d'une chose, c'était de replacer d'une manière ou d'une autre le défunt au milieu des siens, pour qu'il eût sous la terre l'illusion toujours présente de l'existence domestique.

J'ai dit que les corps étaient souvent enfermés dans des sarcophages ou dans des urnes cinéraires. Les sarcophages ont tous à peu près la même forme. Ce sont de grandes cuves rectangulaires, en pierre,

1. *Bulletino*, 1884, p. 120.
2. De même dans la tombe de la fig. 150.
3. Dennis, I, p. 181.
4. Dennis, I, p. 181.

marbre, terre cuite ou bois [1], véritables coffres, analogues à ceux dont se servaient les Grecs du temps d'Homère pour enfermer leurs tapis et leurs vêtements, et que l'on voit encore aujourd'hui appliqués aux mêmes usages dans les maisons des paysans grecs.

Ces cuves rectangulaires ne sont que par exception dépourvues d'ornements. En général, elles sont décorées de figures sur une de leurs faces au moins, le plus souvent sur trois, rarement sur quatre, ce qui s'explique par ce fait que les sarcophages, étant placés sur les banquettes

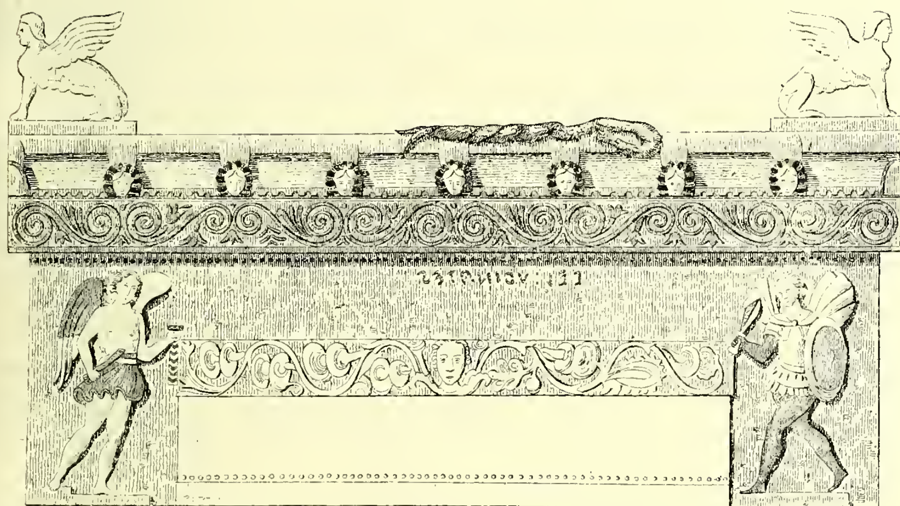


Fig. 154. — Sarcophage de Bomarzo, au British Museum. *Monumenti*, I, pl. XLII, 6.

des chambres funéraires et contre les parois, ne présentaient aux regards qu'une de leurs faces longitudinales et les deux faces latérales. La décoration la plus usuelle était à reliefs, mais à reliefs rehaussés de couleurs. Quelquefois cette décoration était seulement peinte, comme sur un sarcophage de marbre du musée de Florence.

La cuve était fermée par un couvercle. Le type le plus élémentaire est une dalle plate avec une inscription. Quelquefois cette dalle est renflée au milieu et affecte la forme d'un toit à deux rampants. Le

1. Ceux-ci sont tombés en poussière, mais on en retrouve les ferrements et les clous. Dennis, II, p. 14, 242, 518, 528. *Bulletino*, 1835, p. 200. — On ne trouve point en Étrurie de sarcophages ovales, ni rien qui ressemble aux boîtes à momies de l'Égypte ou aux sarcophages anthropoïdes de la Phénicie.

sarcophage est alors comme une sorte de temple en miniature, avec sa couverture en fronton. Tantôt ce toit est nu, tantôt il présente en relief le dessin imbriqué d'un comble garni de tuiles plates; tantôt il est surmonté d'accessoires décoratifs. Sur le couvercle du sarcophage de Florence dont je parlais tout à l'heure[1], les deux frontons ont dans leur tympan une figure d'homme attaqué par des chiens, et à chaque angle un masque de femme en relief. Au British Museum se voit un couvercle analogue, mais plus orné encore. Au milieu de la crête du toit repose une paire de serpents entrelacés; un sphinx couronne chaque pignon (fig. 154). Dans les tympans et aux extrémités des tuiles sont appliqués des masques de femmes en antéfixes; tous ces ornements étaient peints.

Les couvercles de ce genre ne sont pas très nombreux. Il n'en est pas de même des couvercles en forme de lit, qui se comptent par milliers. Comme ces lits sont toujours surmontés d'une statue, nous nous bornons à les mentionner ici, nous réservant d'y revenir dans le chapitre de la sculpture. Remarquons seulement que dans un grand nombre de caveaux les sarcophages sont disposés en fer à cheval, c'est-à-dire en *triclinium*, comme l'étaient dans les repas les lits autour de la table.

L'usage de la crémation coexistant en Étrurie avec celui de l'inhumation, souvent les chambres sépulcrales contenaient, au lieu de sarcophages ou à côté de sarcophages, des urnes cinéraires. Le type le plus usuel est celui de l'urne dite de Volterra, qu'on trouve aussi du reste à Chiusi et à Pérouse. Il est soit en pierre calcaire, soit en travertin, soit en albâtre, soit en terre cuite, selon les localités. Sa forme est celle d'un petit sarcophage. La caisse est décorée de bas-reliefs. Les couvercles ont l'apparence de lits, sur lesquels la figure du défunt, représentée en raccourci et plus ou moins informe, tantôt repose étendue et comme endormie sous une couverture, tantôt se dresse à demi, accoudée sur un oreiller, comme devant la table d'un banquet (fig. 155). Parmi les urnes de Volterra et surtout parmi les urnes de Chiusi on en rencontre un certain nombre qui, pour la décoration de la

1. *Monumenti*, IX, pl. LX.

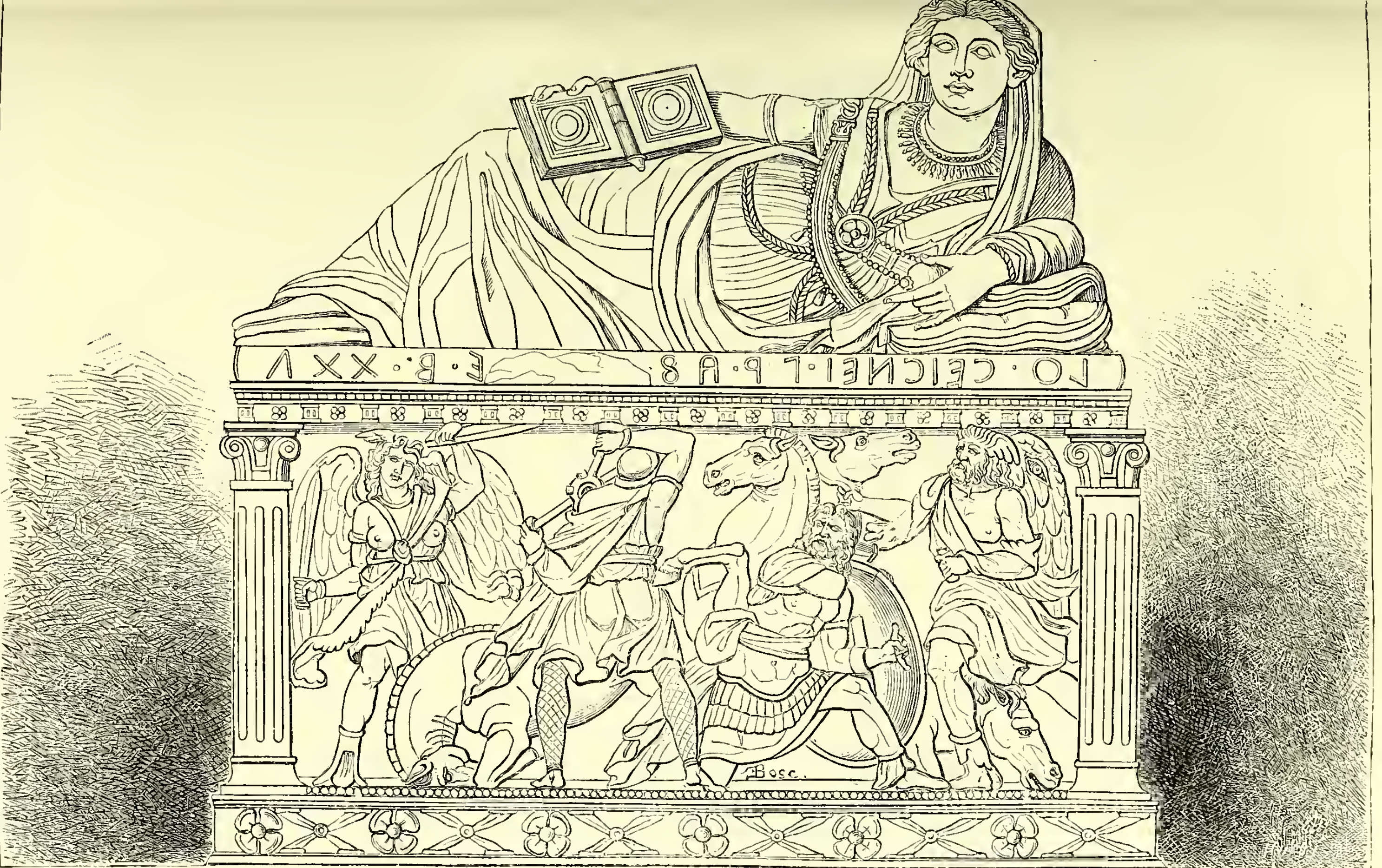


Fig. 155. — Urne d'albâtre du musée de Volterra. Micali, *Italia avanti il dominio*, atlas, pl. XLIII.

caisse, ressemblent tout à fait aux précédentes, mais qui, au lieu d'un couvercle avec une figure couchée, ont un couvercle en forme de toit avec deux rampants et deux frontons. C'est le type de l'urne cinéraire en forme d'édicule, type qui nous a fourni tant de renseignements intéressants sur les détails de l'architecture étrusque. Souvent la caisse elle-même complète la ressemblance avec un édicule en présentant, au lieu de bas-reliefs, divers motifs architectoniques, des colonnes, un portique, des pilastres, une arcade ou des moulures. Ici c'est une maisonnette avec un comble en croupe et quatre auvents divergents; là c'est une maisonnette plus élégante avec toit en caisson et

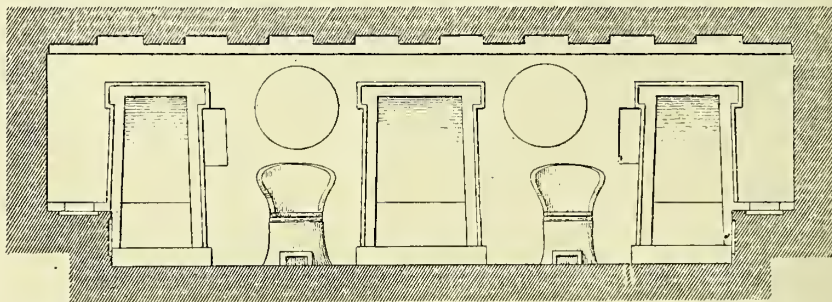


Fig. 156. — Coupe d'une chambre de la tombe *delle Sedie* à Cervétri, avec fauteuils taillés dans le roc. Canina, *Etruria maritima*, I, pl. LXXI, 3.

galerie ouverte. Une urne de *Veii* a le couvercle cintré en berceau avec un buste d'homme au sommet[1]. A Chiusi, les cinéraires sont ordinairement soit des pots coiffés d'une tête, soit des statues creuses.

Les chambres sépulcrales de l'Étrurie ne contiennent pas seulement des sarcophages et des urnes cinéraires; on y voit quelquefois une sorte de mobilier. Le plus souvent ce mobilier est taillé dans le tuf : à Cervétri, où ce genre d'ameublement monolithe paraît avoir été plus en faveur que partout ailleurs, on rencontre des lits à pieds sculptés avec un escabeau pour y monter[2], des fauteuils à tabouret[3], un coffre à serrure (planche II), un buffet-dressoir à panneaux avec des pièces de vaisselle sur la tablette[4]. Rarement le mobilier funéraire comporte de

1. Dennis, I, p. 40.
2. Canina, *Etruria maritima*, I, planche LXV, LXVII-LXXI. Voir aussi notre planche II.
3. Canina, *Etruria maritima*, I, pl. LXX, 4.
4. Canina, *Etruria maritima*, I, pl. LXVIII.

véritables meubles, tels que le lit avec sangles en lattes de bronze, de la tombe Regulini-Galassi[1], ou le lit de bois avec pieds de bronze, récemment trouvé à Civitella d'Arna près de Pérouse[2]. Le musée de Florence possède plusieurs fauteuils en bronze recueillis dans des tombes (fig. 157) : mais ce sont des fauteuils en feuilles de métal battu et rivé et qui ne sont que de fragiles imitations des fauteuils véritables[3]; on sait que les anciens fabriquaient à l'usage des morts des objets de luxe sans consistance : tels sont, par exemple, les couronnes d'or et les bijoux funéraires des Grecs. Il est impossible de faire ici l'énumération détaillée de tout ce que les Étrusques enfermaient avec les morts dans les chambres sépulcrales. Les reliefs si curieux de la tombe *dei Rilievi*, à Cervétri, nous ont déjà fait connaître la plus grande partie du mobilier funéraire d'une tombe étrusque. Ce qui domine en général, ce sont les vases d'argile ou de bronze, les trépieds, les brûle-parfums, les objets de toilette, les bijoux, les armes. Tout cela est disposé tantôt sur la couche à côté du mort, tantôt autour du sarcophage, tantôt dans le sarcophage même. La nature des objets et leur richesse varient suivant le sexe, la condition des défunts. Chaque mort retrouve dans sa tombe son luxe familier et jusqu'à ses jeux de prédilection [4]. Tout cela laisse deviner les goûts du peuple étrusque. C'était un peuple guerrier, surtout à l'origine, car plus les tombes sont anciennes, plus les armes sont abondantes; c'était

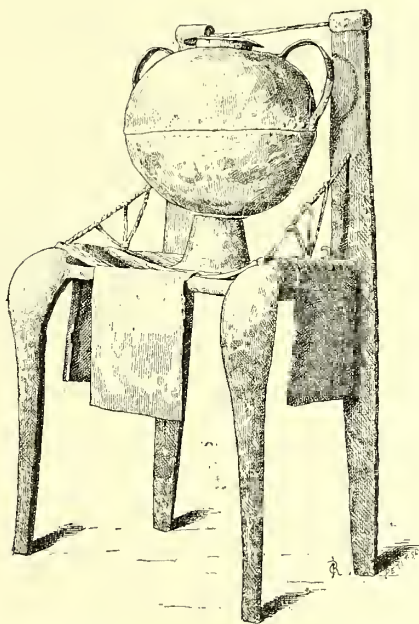


Fig. 157. — Fauteuil de bronze portant un ossuaire de même métal. Musée de Florence.

1. *Museo Gregoriano*, I, pl. XV, 8, 9.
2. *Notizie*, 1887, p. 86.
3. Ces fauteuils ne se rencontrent que dans la nécropole de Chiusi.
4. On trouve quelquefois des dés et des pions. *Mittheilungen* (Rome), I, p. 221.

un peuple commerçant, avide de recueillir les nouveautés de l'industrie étrangère, asiatique ou hellénique; c'était surtout un peuple riche et qui aimait à jouir de sa richesse, de cette richesse qui l'a perdu et l'a jeté en proie à la pauvreté virile des Romains.

§ 4. — ARCHITECTURE EXTÉRIEURE DES TOMBEAUX.

Si la religion des morts chez les Étrusques avait à peu près les mêmes caractères que chez les autres peuples de l'antiquité, le tombeau devait être chez eux, comme chez les Grecs et chez les Romains, quelque chose de sacré et d'inviolable, le domaine inaliénable du mort, et en même temps un sanctuaire de famille, auprès duquel on se rassemblait quelquefois pour célébrer des cérémonies commémoratives et affirmer, par une sorte de communion, l'étroite solidarité des vivants et des morts, du passé et de l'avenir[1]. Aussi devait-il avoir une marque extérieure qui permît d'en reconnaître la place, qui fût comme un signe de propriété (σῆμα) et servît d'avertissement (*monumentum,* de *moneo*), ou plutôt de point de ralliement à la piété héréditaire de la famille à travers les âges.

La marque la plus simple, c'est le tertre, le petit renflement (*tumeo, tumulus*) qui se forme naturellement à la surface du sol lorsqu'on rejette sur le cadavre la terre retirée du trou au fond duquel on l'a enseveli. Beaucoup de peuples dans l'antiquité et dans les temps modernes ne désignaient ou ne désignent pas autrement l'emplacement des sépultures. Ce procédé est si élémentaire, je dirai presque si indiqué, qu'il est impossible de croire que les Étrusques ne l'aient pas connu. Peut-être les tombes à *pozzo* et à *fossa* étaient-elles ainsi surmontées d'un petit tas de terre.

Les tertres de ce genre sont malheureusement peu durables. La terre se tasse à la longue ou s'étale par l'effet du vent et de la pluie, le terrain peu à peu se nivelle et rien ne subsiste plus au-dessus de la sépulture pour en signaler la place. Le seul moyen d'obvier à cet

1. Fustel de Coulanges, *la Cité antique*, p. 69.

inconvénient est de surélever le tertre et de le transformer en une colline artificielle en amoncelant des terres rapportées. Cette colline s'appelle un *tumulus*. Le type du tumulus se rencontre partout, dans le nouveau comme dans l'ancien monde, au Mexique, au Yucatan, au Pérou, dans l'Inde, en Égypte, en Assyrie, en Asie Mineure, en Grèce, dans la Scandinavie, la Germanie et la Gaule.

Les *tumuli* sont très nombreux en Étrurie. Il en subsiste des restes sur l'emplacement de toutes les nécropoles, surtout à Véies, à Vulci, à Chiusi, à Cervétri, à Vétulonia, à Cornéto : dans cette dernière localité on en a compté plus de 600[1].

Si haut qu'on entasse les terres, elles sont sujettes à des éboulements. Aussi tous les peuples qui ont élevé des *tumuli* ont-ils pris la précaution d'appuyer le cône des terres amoncelées sur de massives substructions en pierres, formant une sorte de piédestal. Ainsi était consolidé, suivant le témoignage d'Hérodote[2], le tumulus d'Alyattes, père de Crésus, en Lydie. En Italie nous retrouvons l'usage de ces substructions : Denys d'Halicarnasse le signale en parlant d'un très ancien tombeau de la nécropole d'Orvinium, qu'il attribue aux populations primitives de la Péninsule, aux aborigènes[3]. A Cornéto, sur le plateau de Montarozzi, le tombeau dit le *Mausolée*[4] nous offre une construction qui répond tout à fait à la description de Denys d'Halicarnasse (fig. 158). C'est une base circulaire, haute de 2 mètres environ, en gros blocs de travertin appareillés sans ciment. Le profil est décoré de moulures qui rappellent celles des monuments égyptiens. Un talus irrégulier, couvert de broussailles et d'arbustes, est tout ce qui reste du tumulus. Dans la nécropole de Vétulonia on a trouvé plusieurs bases de maçonnerie analogues, soutenant un amas de pierres empilées recouvertes d'une couche de

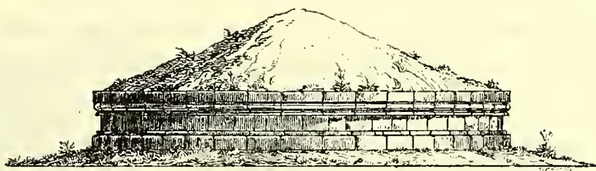


Fig. 158. — Tumulus avec soubassement en maçonnerie, à Cornéto. *Monumenti*, I, pl. XLI, 13*b*.

1. Dennis, I, p. 386.
2. Hérodote, I, 93.
3. Denys d'Halic., I, p. 12.
4. Dennis, I, p. 387.

terre[1]. On en a également reconnu à Palo[2], Cervétri[3], Vulci[4]. Quelquefois le piédestal du tumulus, au lieu d'être en pierres appareillées, était d'un seul bloc taillé dans le roc vif, à Cervétri, par exemple[5]. Parfois aussi la base, au lieu d'être circulaire, était quadrangulaire, ce qui suppose un tumulus pyramidal, et non conique[6].

Il est assez difficile de déterminer avec précision la date de ces divers tombeaux à tumulus, les uns ayant été pillés dans l'antiquité, les autres n'ayant pas encore été ouverts. Si les conjectures que nous avons présentées plus haut au sujet de la forme ronde du *templum* sont justes, il convient de les considérer pour la plupart comme antérieurs au cinquième siècle[7].

Parmi les *tumuli* nous devons faire une place à part à un type d'ailleurs assez rare et qui ne se rencontre guère que dans la région de Vulci, au type des *tumuli* avec tours[8]. Les fouilles du prince Torlonia en ont fait connaître quelques-uns[9], mais le plus remarquable de tous est la célèbre *Cucumella* (fig. 159). L'origine du mot est obscure : Dennis[10] se demande s'il ne dériverait pas de l'étrusque, le nom propre *Cucuma* se trouvant dans une inscription de Chiusi[11]. Quoi qu'il en soit, le terme de Cucumella s'emploie communément en Toscane pour désigner un tertre, une colline, une hauteur quelconque. La *Cucumella* signifie donc le tumulus par excellence. Elle domine en effet la plaine où s'étendait la nécropole de Vulci. C'est un immense cône de terre d'environ 70 mètres de diamètre et dont la hauteur actuelle, réduite par des éboulements, est encore de près de 20 mètres. Il reposait sur un soubassement en maçonnerie dont les restes se voyaient encore après les fouilles du prince de Canino en 1829 et qui a aujourd'hui entièrement

1. *Notizie*, 1885, p. 401. Il est probable que les enceintes circulaires de pierres dressées de champ qu'on rencontre dans la même nécropole servaient à limiter la base d'un tumulus conique. (*Notizie*, 1885, p. 398-399 ; 1887, p. 473-475.)

2. Dennis, I, p. 223.

3. Dennis, I, p. 274, 277.

4. Dennis, I, p. 455. A Vulci, le tombeau appelé la *Rotonda* présente autour de la base en maçonnerie un chemin de ronde et un parapet.

5. Dennis, I, p. 239.

6. Dennis, I, p. 275 et note 1.

7. Il y en a cependant qui paraissent être du troisième siècle environ (*Bulletino*, 1880, p. 245, note).

8. On en a signalé un exemple sur l'emplacement de la nécropole de Vétulonia (*Bulletino*, 1885, p. 130. *Notizie*, 1885, p. 402).

9. *Bulletino*, 1879, p. 137; 1880, p. 209, 245, note; 1881, p. 241-248.

10. Dennis, I, p. 452, note 2.

11. *Museo chiusino*, II, p. 124. On trouve aussi à Vulci le nom de *Culmna* (Fabretti, *Corp. inscr. ital.*, n°s 2105, 2106).

disparu. Au-dessus du soubassement étaient ménagées plusieurs petites chambres funéraires d'une importance évidemment secondaire et qui n'étaient que des annexes, destinées sans doute à servir de sépulture aux clients et aux esclaves du grand personnage enseveli sous le tumulus. Dans l'épaisseur du tumulus sont engagées deux tours, une carrée et une conique, construites en appareil quadrangulaire, mais assez irrégulièrement et sans ravalements, ce qui s'explique par ce fait que la maçonnerie n'était pas disposée pour être vue, mais pour être couverte de terre. Ces tours n'ont pas de chambre et paraissent n'avoir eu d'autre but que de servir de piédestaux à des sphinx ou à quelque autre couronnement dépassant le sommet du tumulus.

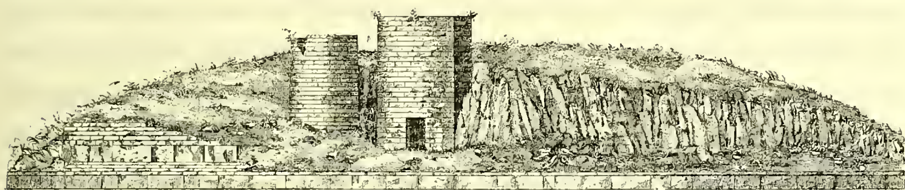


Fig. 159. — Ruines de la *Cucumella* à Vulci. Canina, *Etruria maritima*, II, pl. CVII.

Au pied des tours on a retrouvé deux petites chambres et l'amorce d'un étroit couloir gardé par des sphinx. Les fouilles ont encore amené la découverte de plusieurs statues de lions et de griffons et de quelques débris d'or et de bronze; mais elles n'ont pas été poussées assez loin pour permettre de reconstituer dans son ensemble l'aspect du monument. Les travaux sont si difficiles et la région est si malsaine que la Cucumella a défié jusqu'ici les entreprises les plus courageuses et les plus passionnées. Par analogie avec le tumulus d'Alyattes décrit par Hérodote [1] et qui, dit-il, « avait au sommet cinq bornes avec des inscriptions », on s'est demandé [2] si la *Cucumella* n'avait pas eu, elle aussi, un quintuple couronnement de cippes, de cônes ou de sphinx reposant sur cinq tours pareilles aux deux tours déjà découvertes. La conjecture n'a rien d'impossible, d'autant plus que nous

1. Hérodote, I, 93.

2. *Annali*, 1832, p. 273.

verrons plus loin d'autres monuments avec cinq tours; mais ce n'est qu'une conjecture, les débris des trois tours qui manquent n'ayant pas été retrouvés.

Le tombeau de Porsenna passait dans l'antiquité pour être une des merveilles de l'Italie. En voici la description d'après Varron, cité par Pline [1] : « Porsenna fut enseveli auprès de la ville de Clusium, à l'endroit où il s'était fait construire un monument carré en pierres de taille (*lapide quadrato quadratum*). Chaque face est longue de 300 pieds et haute de 50 (environ 80 mètres sur 15 mètres). Cette base carrée renferme un labyrinthe inextricable d'où il serait impossible de sortir si l'on s'y engageait sans un peloton de fil. Au-dessus de cette base carrée se dressent cinq pyramides, quatre aux angles, une au milieu, larges à leur base de 75 pieds (22 mètres), hautes de 150 (45 mètres). Leur sommet est disposé de manière à porter un globe d'airain formant comme un chapeau et qui les couvre toutes [2]. A ce globe sont suspendues par des chaînes des sonnettes qui, agitées par le vent, rendent un son prolongé comme jadis à Dodone. Au-dessus du globe sont quatre autres pyramides, hautes chacune de 100 pieds (30 mètres) surmontées elles-mêmes d'une plate-forme portant cinq pyramides, dont Varron n'a pas osé donner la hauteur. Celle-ci, d'après les traditions étrusques, était égale à celle du reste du monument [3]. »

Cette description a mis en branle les imaginations modernes. Fantasmagorie pure ! dit l'un [4]. Fantaisie poétique, dit l'autre [5], tirée de quelque vieille épopée italique et passée à l'état de tradition formelle! Colossale machine électrique! s'écrie un troisième [6]. D'autres enfin, moins sceptiques, admettent la réalité partielle de la description et proposent des essais de restauration plus ou moins vraisemblables, mais qui sont conçus d'après des principes tellement différents qu'à vouloir les passer en revue on risquerait d'aboutir à une inexprimable confusion [7]. Quoi qu'on fasse, quoi qu'on imagine, si l'on prend à la lettre les

1. Pline, *H. N.*, XXXVI, 91.
2. Le texte dit : *Ita fastigatæ ut in summo orbis æneus et petasus unus omnibus sit impositus.* Au lieu de *et petasus*, je crois qu'il faut lire *ut petasus*.
3. C'est-à-dire 300 pieds, environ 80 mètres.
4. Niebuhr, *Röm. Gesch.*, 2e éd., I, p. 133 et suiv.
5. Letronne, *Annali*, 1829, p. 386. Orioli, *Annali*, 1833, p. 43.
6. Cortenovis, *Del Mausoleo di Porsena*.
7. Tramontani et Orsini, *Dissertazioni di Cor-*

données de Varron, il est impossible d'en tirer quelque chose de raisonnable et de matériellement praticable. Je crois avec O. Müller que Varron a vu encore debout la base du monument et les restes des pyramides, mais que pour le couronnement il a rapporté les traditions locales telles qu'il les avait recueillies, c'est-à-dire dénaturées, amplifiées par l'imagination populaire [1]. L'exagération est telle qu'il est lui-même effrayé et se sent pris de scrupules avant d'arriver à la fin de sa description, laissant à d'autres, comme Pline, plus crédules ou plus préoccupés de tout dire, même les choses les plus extraordinaires, le soin d'aller jusqu'au bout et de consigner bravement tous les détails fournis par les *fabulæ* de l'Étrurie. En interprétant un peu les termes de sa description, on peut se figurer quelque chose comme un dais gigantesque, sorte de charpente en dôme avec auvents proéminents comme les bords d'un chapeau, soutenu par cinq piliers pyramidaux élancés, les quatre piliers angulaires dépassant le dôme du dais et se dressant comme des aiguilles ou des têtes de mâts. Le dais ou la coupole devait être en bois revêtu d'appliques métalliques, suivant une méthode familière aux architectes étrusques [2]. Quant à la plate-forme supérieure avec ses cinq pyramides hautes de 80 mètres, elle est tout à fait inadmissible. Je suis porté à croire qu'il y a là un texte ou un récit mal compris, et que Varron ou ceux qu'il a suivis ont combiné deux descriptions différentes du même monument en les superposant pour ainsi dire. Au lieu d'un dais dépassé par les cinq têtes des pyramides, on aura imaginé une construction à double étage. Mais encore une fois tout cela est hypothétique. Il serait vain de prétendre serrer de près la solution d'un problème dont les données sont si peu précises. Contentons-nous de remarquer que, si étrange que paraisse dans son ensemble le monument de Porsenna, il n'est pas sans répondre, par certains détails, à plusieurs constructions funéraires de l'Étrurie. Un

tona, t. IX, p. 54 et suiv. Quatremère de Quincy, *Monuments restitués*, I, p. 125 et suiv. Duc de Luynes, *Annali*, 1830, p. 304-309. *Monumenti*, I, pl. XIII. Canina, *Archit. ant.*, 2e sect., pl. CLIX. Hirt, *Gesch. der Baukunst*, I, p. 249. Abeken, *Mittelitalien*, p. 245. *Annali*, 1841, p. 34 et suiv. O. Müller, *Etrusker*, II, p. 228. Reber, *Gesch. der Baukunst*, p. 366. Durm, *Baukunst der Etrusker*, p. 83.

1. Remarquer les mots *fabulæ etruscæ tradunt* : il y avait une légende sur le monument de Porsenna.

2. C'est aussi l'idée d'O. Müller, *Etrusker*, II, p. 228.

soubassement carré, surmonté de cinq tours coniques dont quatre aux angles et une au milieu, se voit encore sur la voie Appienne, près d'Albano. C'est le monument connu sous le nom, d'ailleurs arbitraire, de tombeau des Horaces et des Curiaces [1]. L'origine en est très controversée : les uns y voient le tombeau d'Aruns, fils de Porsenna, tué devant *Aricia* en 504 avant notre ère [2], les autres le tombeau du grand Pompée [3]. La facture de la maçonnerie semble indiquer plutôt une époque voisine des derniers temps de la République. Quoi qu'il en soit, l'aspect en est si peu conforme aux traditions de l'architecture romaine qu'il est permis de considérer ce monument comme la reproduction d'un type plus ancien, probablement étrusque. L'analogie avec le tombeau de Porsenna est certainement frappante. Quant à la coupole du monument de *Clusium*, elle n'a rien qui doive surprendre : nous avons eu plus d'une fois l'occasion de signaler l'emploi de ce mode de couverture dans l'architecture étrusque.

Pour résumer en deux mots mon opinion, je me représenterais volontiers le tombeau de Porsenna comme quelque chose d'analogue aux pavillons assyriens décrits par M. Perrot et reconstitués par M. Chipiez [4]. Seulement en Étrurie la construction, au lieu d'être toute en bois, aurait été en pierres, le bois ne servant qu'à la charpente de la coupole.

Le système des *tumuli* en terre ou en maçonnerie n'est pas le seul que les Étrusques aient pratiqué pour marquer l'emplacement de leurs sépultures. Lorsque le terrain dans lequel elles étaient creusées était une masse rocheuse compacte, qui présentait au-dessus du sol des saillies plus ou moins irrégulières, ils aimaient à tirer parti de ces reliefs naturels pour en faire les signes apparents des sépultures souterraines. Ils les travaillaient avec le ciseau et leur donnaient une forme monumentale. A Biéda, au sommet d'une hauteur, on voit une masse de roche découpée en cône avec une série de gradins en retrait et tout alentour une sorte de chemin de ronde avec un parapet également taillé dans le roc [5]. Ailleurs, à Castel d'Asso [6], la roche façonnée est devenue un

1. *Annali*, 1829, p. 309; 1837, p. 57.
2. Tite-Live, II, 14. Denys d'Halic., V, 36; VII, 5.
3. Plutarque, *Pompée*, à la fin.
4. *Hist. de l'art*, II, p. 202.
5. C'est une disposition dont nous avons déjà signalé un exemple à Vulci. Dennis, I, p. 217.
6. Voir p. 159, fig. 126.

large piédestal circulaire qui de loin ressemble à une tourelle. La forme de ces deux tombeaux dérive plus ou moins directement de celle du tumulus. Ce sont, pour ainsi dire, des *tumuli* en roc massif.

Cela nous conduit à rappeler une pratique familière aux Étrusques, que nous avons eu l'occasion de signaler au début de cette étude sur l'architecture, je veux dire le façonnage des roches sur place. Toutes les fois que la nature du sol s'y prête, les Étrusques indiquent l'emplacement des sépultures en ciselant, aux flancs des collines où elles étaient creusées, les affleurements ou les saillies du rocher.

A Biéda [1], par exemple, ils ont taillé des terrasses où s'ouvrent de distance en distance les portes des tombes : des escaliers permettent de passer d'une terrasse à l'autre. A certains endroits de la nécropole, des blocs de rochers qui se dressaient isolément ont été façonnés en forme de maisons avec toits à pignon et à rampes douces, pareils à ceux dont nous avons vu la reproduction au plafond de quelques tombes de Cervétri, c'est-à-dire formés d'une maîtresse poutre longitudinale servant d'arête et de soutien à des chevrons. De chaque côté de la porte est ménagée une petite fenêtre. Nous retrouvons là l'expression bien claire du sentiment, déjà plusieurs fois signalé par nous, qui assimile la demeure des morts à la demeure des vivants.

A Castel d'Asso la roche, dont le relief se prolonge en falaise sur une assez grande étendue, a été divisée en une série continue de façades, dont les plus petites ont 3 mètres et les plus grandes environ 10 mètres de hauteur. Chacune d'elles à la forme d'un carré bien limité à droite et à gauche par une large rainure et au-dessus par une corniche en retrait, du type de celles que nous avons décrites dans le chapitre des moulures. La plupart sont contiguës comme le seraient des maisons dans une rue. Quelquefois entre deux voisines s'ouvre un étroit escalier taillé dans le roc, qui permet de monter sur la plate-forme du rocher [2]. Le milieu de chaque façade est décoré d'un encadrement qui simule une porte, mais la vraie entrée se trouve dans le rocher derrière la façade et conduit dans une sorte de vestibule d'où

1. Dennis, I, p. 208.
2. Primitivement les façades paraissent avoir été surmontées de pyramides en maçonnerie.

l'on descend, par un passage à degrés, dans la chambre funéraire creusée à 10 et 15 mètres sous terre. L'aspect général de ces tombes de Castel d'Asso ressemble à celui d'une rue bordée de maisonnettes à toits plats et à terrasses, comme on en voit encore beaucoup dans les pays méridionaux[1].

A Sovana nous retrouvons la même technique qu'à Biéda et à Castel d'Asso, mais les formes sont plus variées[2]. Ce sont d'abord des façades carrées, comme à Castel d'Asso, séparées entre elles par des escaliers et un encadrement, présentant une porte simulée et une corniche. Mais cette corniche, au lieu d'être en retrait, est en surplomb, à la façon des corniches égyptiennes et phéniciennes; le tore qui la souligne est lui-même souligné par une rangée de denticules. Devant la façade est une sorte de niche avec une banquette au fond, peut-être pour placer un cippe ou quelque animal symbolique, lion ou sphinx. Cette niche tient lieu du vestibule que nous avons remarqué dans les tombes de Castel d'Asso. On pénètre dans l'unique chambre sépulcrale par un long couloir en pente, quelquefois par un puits vertical dont l'orifice est à fleur de sol devant la façade. Un peu plus loin, toujours dans la même nécropole, sont des façades en forme de portes monumentales à montants obliques, qui ont une lointaine analogie

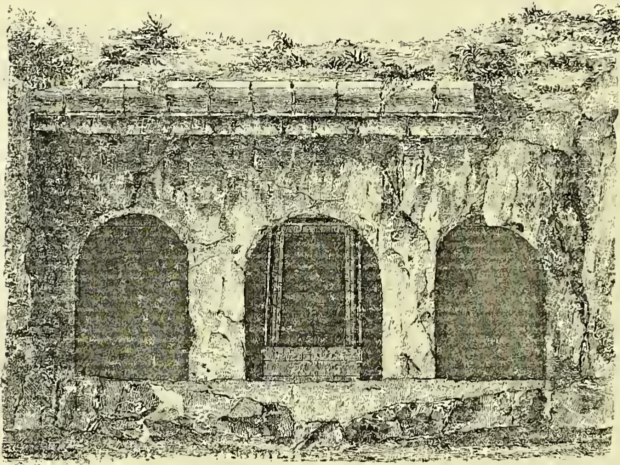


Fig. 160. — Arcades taillées dans le roc à Falléri.
Canina, *Etruria maritima*, I, pl. XVI.

1. Lenoir et Orioli, *Annali*, 1833, p. 18-56. *Monumenti*, I, pl. LX. Canina, *Etruria maritima*, II, pl. XCV-XCVIII. Dennis, I, p. 179.

2. Ainsley, *Bulletino*, 1843, p. 156 et suiv. *Annali*, 1843, p. 224 et suiv. *Monumenti*, III, pl. LV-LVII. Dennis, II, p. 8 et suiv.

avec les portes des pylones égyptiens. Elles sont souvent surmontées d'un cippe en queue d'aronde. Puis viennent des tombes en forme de maison avec une façade à antes, un pignon triangulaire, une corniche et sous la corniche des têtes de chevrons simulées, le tout taillé dans le roc. Une de ces maisons a son entrée flanquée de deux pilastres. Une autre, au lieu d'un toit en pignon, présente un dos arrondi avec des nervures parallèles qui rappellent le clayonnage en berceau des huttes primitives couvertes de peaux ou de chaume, clayonnage dont les urnes-cabanes de Cornéto conservent aussi le souvenir.

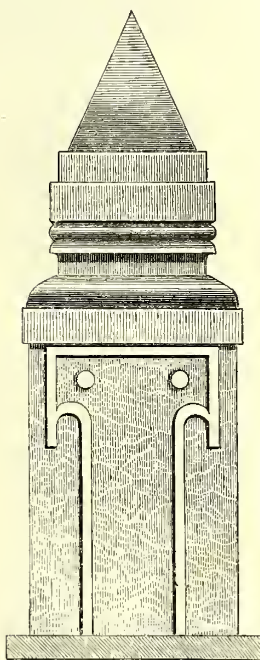


Fig. 161. — Pierre tombale à Vulci.

Toujours à Sovana, nous trouvons des façades en forme de temple. L'une présente, au lieu d'une porte à moulures, une sorte de guérite cintrée précédée de deux marches. Au-dessus règne une frise en saillie composée de petits triglyphes sans cannelures et de métopes avec une patère au milieu. Le tout est couronné d'un fronton aujourd'hui très irrégulier, mais primitivement triangulaire, dont le tympan montre en bas-relief l'image d'une Néréide à double queue de poisson entre deux génies ailés [1].

L'autre est un portique à fronton reposant sur quatre colonnes. Une seule colonne d'angle reste debout; derrière cette colonne on voit les restes d'une ante à pilastre. La colonne et le pilastre sont tous deux cannelés et surmontés de chapiteaux avec une décoration de feuillage qui rappelle celle des chapiteaux corinthiens et au milieu de laquelle se détachent des têtes en relief. Il est visible que toute cette façade était autrefois garnie de stuc et peinte. Il est difficile de dire aujourd'hui si le fronton avait des sculptures. Les quatre colonnes n'étaient pas placées à intervalles égaux, mais le passage entre les deux colonnes du mi-

1. Voir plus haut, p. 137, fig. 112.

lieu, le passage qui correspondait à la porte, était plus large que les entre-colonnements d'angle. L'ensemble du monument était surélevé et reposait sur un soubassement à pans verticaux sans degrés, qui était une sorte de piédestal [1].

Dans la nécropole de *Falerii* on rencontre des façades d'un type tout particulier, qui ne se retrouve qu'une fois ailleurs, à Corchiano [2]. La roche est découpée en forme de portiques à arcades. Plusieurs de ces façades se composent de deux arcades seulement [3]; la plus remarquable en a trois. Celle-ci est de plus surmontée d'une haute corniche en maçonnerie. Sous le portique se voient des banquettes pour recevoir les corps, et le sol est creusé à certains endroits comme s'il y avait eu là des fosses recouvertes d'un dallage. Ce portique, qui n'était en réalité qu'un vestibule, avait à un moment donné servi de sépulture, et cela fait supposer que les arcades étaient closes par des barrières. La vraie chambre funéraire s'ouvrait dans l'épaisseur du roc et l'on y accédait par une porte décorée de moulures, percée dans l'axe de l'arcade du milieu (fig. 160).

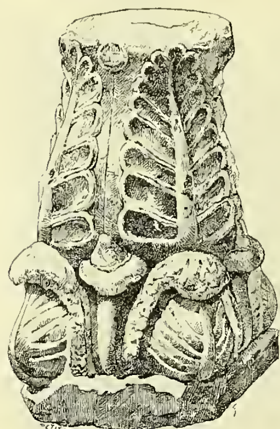


Fig. 162. — Cippe funéraire à Orviéto. *Notizie*, 1887, pl. VIII, 2.

Il nous reste à parler d'une dernière localité, Norchia [4], curieuse aussi par ses façades funéraires taillées dans le roc. Là se retrouvent la plupart des types déjà décrits à Castel d'Asso, mais ce qui attire surtout l'attention ce sont les façades en forme de temple hellénique avec colonnes et fronton triangulaire. Les colonnes ont disparu : on n'en voit plus que l'amorce sous l'entablement. Celui-ci se compose de triglyphes étrusques, surmontés d'une rangée de denticules. Les angles du fronton sont arrondis et décorés de masques de Gorgones, avec des lions en acrotères. Les tympans, ainsi que la paroi du rocher en retrait derrière les colonnes, étaient garnis de bas-reliefs aujour-

1. On l'appelle la grotte *Pola*. *Annali*, 1843, p. 224-227. *Monumenti*, III, pl. LV.
2. Dennis, I, p. 120.
3. Dennis, I, p. 99, note 1.
4. Dennis, I, p. 200.

d'hui presque détruits. Le tout était sans doute revêtu de couleurs rappelant la polychromie des temples helléniques (fig. 140, p. 172).

Outre les constructions plus ou moins monumentales que nous venons de passer en revue, les Étrusques avaient encore un certain nombre d'emblèmes traditionnels pour désigner l'emplacement de leurs sépultures et que l'on dressait soit à l'entrée des tombes, soit au sommet de la construction funéraire.

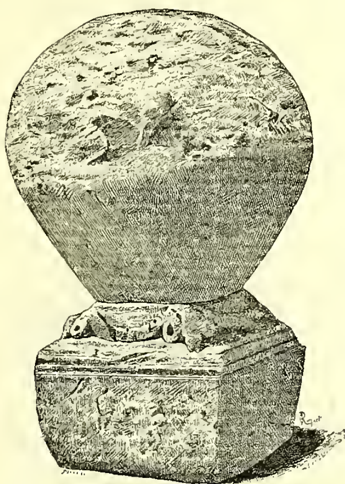


Fig. 163. — Pierre tombale de Bologne. Zannoni, *Scavi*, pl. XII. Hauteur, 1m,35.

L'emblème le plus élémentaire est une grosse pierre posée sur le tertre du tombeau, sorte de borne ou de terme marquant que le terrain est une propriété, la propriété du mort, dont personne, suivant les croyances antiques, n'a le droit de le déposséder. Cet emblème grossier, qu'on rencontre presque partout à l'origine des civilisations, a été en usage chez les Étrusques. Dans la plus ancienne partie de la nécropole de Vétulonia, à l'endroit appelé *colle Baroncio* [1], on a retrouvé de distance en distance des pierres de ce genre dressées de champ [2]. Il est probable qu'on en trouverait ailleurs, si dans le cours des âges elles n'avaient pas été éliminées par les paysans dont elles gênaient la charrue ou utilisées par eux pour leurs constructions rustiques.



Fig. 164. — Cippe funéraire d'Orviéto. *Notizie*, 1887, pl. VIII, 3.

A ces bornes primitives succèdent des emblèmes d'une forme moins rudimentaire, de grosses pierres sphériques, hémisphériques ou coniques, tantôt placées directement sur le

1. *Notizie*, 1885, p. 398-399.
2. On en a également signalé aux environs d'Arezzo. (*Bulletino*, 1872, p. 289.)

sol, tantôt élevées sur un socle carré ou cubique ou encore sur une sorte de petite pyramide à degrés formée de plusieurs parallélipipèdes superposés ; des colonnes coniques ou quadrangulaires, dressées sur des bases circulaires ou carrées [1] ; de petites pyramides montées sur un piédestal à moulures (fig. 161). Le type le plus ordinaire, et qui répond sans doute à quelque intention symbolique perdue pour nous, est celui d'une pierre plus ou moins grosse, quelquefois énorme, taillée en forme de poire ou de coupole pointue, que l'on désigne vulgairement sous le nom de cippe en pomme de pin, et qui sert de couronnement soit à une colonnette, soit à un socle carré plus ou moins élevé [2] (fig. 163). Ce genre de cippe à tête ovoïdale se retrouve partout où les Étrusques ont eu des sépultures, dans le Bolonais aussi bien que dans l'Étrurie centrale et méridionale. Il n'y a pas de musée italien qui n'en possède plusieurs. Il est quelquefois représenté, à côté d'une scène funéraire, sur les urnes de Volterra. La plupart de ces cippes sont dépourvus d'ornements ; mais on en rencontre parfois qui sont plus ou moins historiés. Il y en a, par exemple, dont le couronnement est un cône de feuillage analogue à une énorme tête de chou (fig. 162). D'autres ont le socle orné de têtes de bélier et de guirlandes [3] (fig. 163). Plusieurs sont taillés en forme de parallélipipède et présentent sur une



Fig. 165. — Stèle funéraire trouvée à Antella.

1. *Bulletino*, 1872, p. 202. Dennis, I, p. LXIX, note 9.

2. Dennis, II, p. 42, 52. Voir les types principaux réunis par Durm, *Baukunst der Etrusker*, p. 69.

3. Brizio, *Bulletino*, 1872, p. 16-23.

de leurs faces un bas-relief figurant un soldat debout avec ses armes [1]. A Orviéto quelques-uns ne sont pas autre chose qu'une grosse tête casquée sur un socle [2].

Dans la nécropole de Chiusi on a trouvé à l'extérieur d'un tombeau un cippe très particulier et dont il n'y a pas d'exemple dans le reste de l'Étrurie. Le fût qui le constitue se termine à la partie supérieure en *xoanon* représentant un buste de femme, avec les mains croisées sur la poitrine, une couronne sur la tête et de longues tresses pendantes [3]. Le style est archaïque et rappelle celui des Artémis déliennes. Le musée de Chiusi et celui de Florence possèdent plusieurs *xoana* analogues, du même style, faits de la même pierre fétide qui est propre à la région de Chiusi; on est fondé à croire qu'ils proviennent de la même nécropole et qu'ils étaient, eux aussi, placés autrefois à l'extérieur des tombeaux.



Fig. 166. — Stèle de Bologne. Zannoni, *Scavi della Certosa*, pl. XLIV, 1. Hauteur, 2m,20.

Les sépultures étrusques étaient parfois surmontées, comme celles de la Grèce, de dalles plates ou *stèles,* dressées de champ. Ces dalles étaient généralement ornées de bas-reliefs. Telles sont les deux stèles de Fiésole et Volterra [4], stèles presque semblables, de style archaïque toutes deux et qui présentent le même sujet : une figure de guerrier debout. Telle est aussi la stèle d'Antella, près de Florence [5], où l'on voit deux scènes de banquet disposées sur deux registres horizontaux distincts, à la façon de l'ornementation orientale (fig. 165).

Les fouilles de la Certosa à Bologne ont amené la découverte de 35 stèles en pierre calcaire aujourd'hui conservées au musée municipal

1. *Notizie*, 1887, p. 349.
2. *Notizie*, 1887, p. 349, note 1; pl. VII, 9.
3. Dennis, II, p. 399.
4. Micali, *Monumenti per servire*, pl. LI, 1, 2. Inghirami (IV, p. 84) pense que la stèle de Volterra n'était pas une stèle proprement dite, mais qu'elle formait le battant d'une porte de tombeau. Le fait n'est pas prouvé.
5. Conservée au palais Peruzzi, à Florence.

dont elles ne sont pas le moindre ornement. C'est plus qu'on n'en avait encore trouvé dans l'Étrurie tout entière. Non seulement les stèles sont plus nombreuses à Bologne qu'en toute autre nécropole, mais elles ne ressemblent pas à celles de la Toscane. Ce sont de grandes dalles rondes ou ovales, dont la hauteur varie entre 1 et 2 mètres; à leur base elles se rétrécissent pour s'élargir de nouveau et se terminer un peu au-dessus du niveau du sol à angle droit (fig. 166). Les contours sont plus ou moins arrondis, l'ovale est plus ou moins accentué, mais le profil général reste sensiblement le même. On peut remarquer qu'il correspond à peu près au profil que donnerait la coupe verticale d'un cippe à socle carré et à couronnement sphérique ou ovoïde, type dont la nécropole de Bologne a d'ailleurs fourni plusieurs exemples. Ces stèles sont, à peu d'exceptions près, décorées de bas-reliefs, quelques-unes sur une face seulement, la plupart sur deux faces. Nous y reviendrons dans le chapitre de la sculpture.

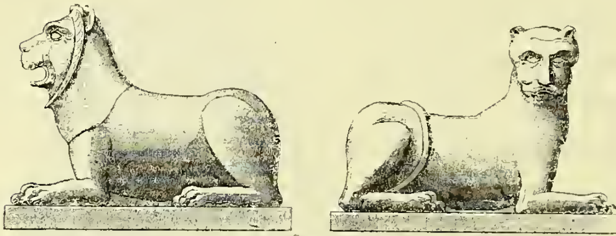


Fig. 167-168. — Lions de pierre trouvés dans la nécropole de Vulci. Canina, *Etruria maritima*, II, pl CX.



Fig. 169. — Sphinx de pierre trouvé à Vulci. Canina, *Etruria maritima*, II, pl. CX.

Il me reste à signaler quelques autres emblèmes funéraires d'un genre tout différent. Ce sont d'abord des lions. Comme en Lycie, en Phrygie [1], en Phénicie [2], des lions de pierre sont souvent placés, comme de féroces sentinelles, à l'extérieur des tombeaux étrusques. Devant la grotte Campana à Véies [3] et devant la grotte *dei Rilievi* à Cervétri [4], de chaque côté de la porte, étaient couchés deux lions. Aux an-

1. Steuart, *Ancient monuments of Lydia and Phrygia*.
2. Perrot et Chipiez, *Hist. de l'art*, III, p. 152.
3. Dennis, I, p. 33.
4. Dennis, I, p. 250.

gles de certains frontons de Norchia, il y avait des lions en guise d'acrotères [1]. On a lieu de penser qu'au sommet des grandes tombes à tumulus on dressait quelquefois des figures de lions [2].

Ailleurs, au lieu de lions, c'étaient des sphinx. Orioli [3] dit en avoir vu représentés en bas-relief sur plusieurs façades de la nécropole de Norchia. Lenoir parle d'un sphinx colossal qui s'élevait au milieu de cette même nécropole [4]. L'entrée du couloir qui conduit à une des chambres souterraines de la Cucumella à Vulci était gardée par deux sphinx de pierre [5]. Au musée de Chiusi se voient plusieurs statues de sphinx provenant de tombeaux [6]. Dans le même musée, un cippe à couronnement sphéroïdal repose sur deux sphinx adossés. On pourrait citer un grand nombre d'exemples de ces figures que le symbolisme funéraire de l'Étrurie avait empruntées à l'Orient.

§ 5. — ORIENTATION DES SÉPULTURES.

A cette analyse des procédés et des formes de l'architecture funéraire il convient d'ajouter quelques remarques générales.

Un mot d'abord sur la topographie des nécropoles. Elles s'étendent rarement dans une plaine, comme cela se voit à Vulci [7]. Rarement aussi elles se répandent le long d'une route, comme à Vétulonia [8], par exemple, et à la Certosa de Bologne [9]. Tantôt elles occupent, dans le voisinage de la ville dont elles dépendent, un plateau qu'elles couvrent presque entièrement, comme la *Banditaccia* près de Cervétri [10], ou le *Montarozzi* près de Cornéto [11]. Tantôt (et c'est le cas le plus ordinaire) elles sont comme suspendues aux flancs du rocher sur laquelle la ville est bâtie, comme à Cività Castellana [12], ou bien garnissent les pentes avoisinantes et forment comme une bordure au-dessus des val-

1. Dennis, I, p. 199.
2. *Bulletino*, 1841, p. 9.
3. *Annali*, 1833, p. 29.
4. *Annali*, 1832, p. 295.
5. *Annali*, 1832, p. 273.
6. Dennis, II, p. 300.
7. Dennis, I, p. 438.
8. *Notizie*, 1885, pl. XII.
9. Dennis, II, p. 518.
10. Dennis, I, p. 234.
11. Dennis, I, p. 304.
12. Dennis, I, p. 105.

lons qui y convergent, comme à Biéda[1]. Elles constituent de véritables cités et quelques-unes, celles de Biéda par exemple, de Castel d'Asso, de Sovana, de Norchia, d'Orviéto, présentent des façades et des alignements, des terrasses et comme des rues qui rappellent les dispositions d'une ville habitée (fig. 168). Parfois même, comme à Poggio Gajella près de Chiusi[2], la ville des morts, concentrée tout entière sur une colline, est entourée d'un solide rempart en gros blocs de maçonnerie et d'un fossé à l'image des forteresses où les vivants enfermaient leurs foyers.

Ces nécropoles étaient-elles orientées? On est porté à le croire lorsqu'on voit quelle importance les Étrusques attachaient à l'orientation de leurs villes et de leurs sanctuaires et quelle place l'observation du *templum* tenait dans leur vie religieuse et politique. C'est d'eux que les Romains en tenaient la pratique, ainsi que tout ce formalisme augural qu'on ne retrouve nulle part développé avec autant de précision. Est-il vraisemblable que les Étrusques, qui étaient si attentifs à subordonner leurs établissements, quels qu'ils fussent, à l'accomplissement méthodique de certains rites d'orientation, aient négligé de faire pour les morts ce qu'ils ne manquaient jamais de faire pour les vivants, alors que nous voyons par mille exemples combien ils se préoccupaient d'assimiler autant que possible la demeure des morts à celle des vivants? Je crois donc qu'on peut affirmer que les nécropoles étrusques n'étaient pas établies indépendamment de toutes règles d'orientation[3]. Mais c'est ici que commence la difficulté. Quelles étaient ces règles? S'appliquaient-elles à la nécropole considérée dans son ensemble comme une sorte de ville à fonder, ou bien à chaque sépulture prise à part, ou bien encore à chacun des cadavres successivement déposés dans une même sépulture? Étaient-elles conçues par rapport à l'un des points cardinaux ou bien par rapport à la ville dont la nécropole était pour ainsi dire la muette et morne colonie[4]? Autant de questions qu'il est impossible de résoudre.

1. Dennis, I, p. 207.

2. Dennis, II, p. 350. *Annali*, 1841, p. 31.

3. C'est l'idée de Müller, II, p. 163. Deecke croit au contraire qu'il n'y a pas d'orientation funéraire (p. 163, note 128).

4. On observe aux environs de Cività Castellana huit fosses voisines qui étaient toutes orientées de façon que la tête des morts fût tournée vers l'est, c'est-à-dire vers les murs de *Falerii*. *Notizie*, 1887, p. 171.

Si l'on jette les yeux sur les plans des cités étrusques et de leurs environs que Dennis a tracés dans son ouvrage, on ne sait vraiment à quel parti s'arrêter: Point de rapports constants avec tel ou tel point de l'horizon : nécropoles et sépultures sont orientées dans tous les sens, au nord, au sud, à l'est, à l'ouest et suivant tous les angles intermédiaires. Point de rapports constants avec la situation des villes : à Cervétri les tombes sont au nord de la ville, à Cornéto elles sont au midi. Ailleurs elles sont à l'est, ou à l'ouest. Si vous considérez une ville isolément, vous constatez qu'une région déterminée n'est pas uniquement affectée aux sépultures. Il y en a presque partout aux environs : à Biéda, par exemple, elles bordent à peu près tous les vallons qui convergent vers la ville. Si vous passez successivement en revue les tombes d'une même localité, vous êtes obligé de reconnaître que chacune d'elles est orientée d'une autre manière. A Civitá Castellana par exemple, où elles sont creusées dans le tuf du mamelon qui portait la cité antique, elles s'ouvrent dans toutes les directions, suivant les contours de la hauteur. Il en est de même à Poggio Gajella près de Chiusi. A Vulci, où les tombes s'ouvrent sur un long couloir, il y en a dont les portes se font face,

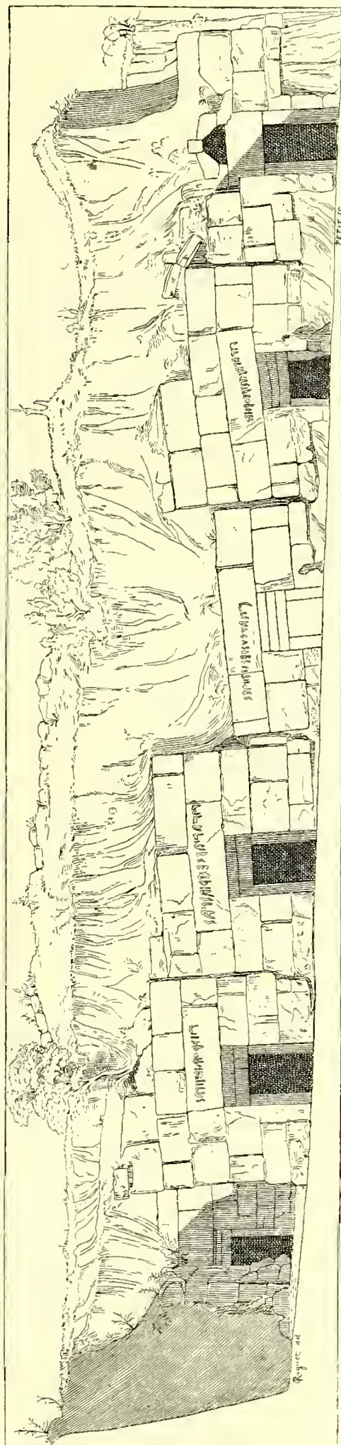


Fig. 170. — Vue d'une rue de la nécropole d'Orviéto. *Monumenti*, X, pl. XLII.

et qui ont par conséquent une orientation contraire. On ferait des remarques analogues pour toutes les nécropoles étrusques. Quant aux corps, il ne semble pas qu'ils aient été orientés non plus d'une façon constante. Dans une seule et même chambre, les uns sont étendus parallèlement, les autres perpendiculairement à la porte. A Volterra les urnes sont rangées en cercle autour de la pièce. A Castel d'Asso on voit des fosses groupées au centre et rayonnant dans toutes les directions. La conclusion à laquelle nous sommes forcé d'aboutir est que la nature et la disposition du terrain conduisaient seules les Étrusques à choisir pour leurs sépultures un endroit plutôt qu'un autre et à leur donner une orientation plutôt qu'une autre. Tout revenait ainsi à de simples convenances topographiques.

Est-ce à dire qu'il faille renoncer à toute hypothèse d'orientation? Non, à la condition de restreindre un peu le sens de ce mot et de n'y voir qu'un ensemble de cérémonies destinées à déterminer les limites de l'emplacement choisi et à en prendre religieusement possession. C'est ainsi qu'après avoir choisi la colline où il veut fonder Rome, Romulus en trace l'enceinte suivant les rites du *templum* étrusque. L'orientation n'est plus alors qu'une sorte de consécration du choix qu'on a fait en toute liberté et au gré de ses convenances.



Fig. 171. — Fragment de sphinx trouvé à Vulci.
Canina, *Etruria marittima*, II, pl. CX.

CHAPITRE VIII.

L'ARCHITECTURE MILITAIRE ET LES TRAVAUX PUBLICS.

§ 1. — LES FORTIFICATIONS PRIMITIVES.

Quand les Étrusques sont venus s'emparer de l'Italie centrale, ils ont trouvé sur leur chemin des populations établies avant eux dans la Péninsule, qu'ils ont dû soumettre ou refouler. Maîtres du sol par les armes, leur premier souci dut être de s'y fortifier soit contre l'arrivée éventuelle de nouveaux envahisseurs, soit contre les retours offensifs des peuples qu'ils avaient vaincus. Le fait est que toutes leurs cités étaient des forteresses, construites sur des hauteurs escarpées, d'un accès souvent difficile, et entourées d'une enceinte massive capable de résister aux plus furieux assauts. Beaucoup de ces enceintes ont laissé quelques restes et l'on peut y retrouver les principes de l'architecture militaire en Étrurie.

A l'origine cette architecture semble avoir été des plus simples. Dans l'Étrurie circumpadane, où l'influence civilisatrice de l'Orient n'a pas directement pénétré, où celle de la Grèce n'a pénétré qu'assez tard, où par conséquent les traditions anciennes de l'industrie étrusque se sont le plus longtemps maintenues, M. Helbig remarque avec justesse qu'il n'y a point de fortifications en pierres [1]. La ville la plus importante de la région, la citadelle de l'Étrurie au nord de l'Apennin, *Felsina* (Bologne), n'en avait point : si elle en avait eu, on en aurait retrouvé au moins quelques traces en faisant ces fouilles consi-

1. *Annali*, 1884, p. 136, note 2.

dérables qui ont mis au jour une grande partie de l'antique nécropole et dont quelques-unes ont été poussées jusqu'à la limite du terrain jadis occupé par les habitations. Ce qu'étaient les enceintes primitives de l'Étrurie, on peut le conjecturer d'après les restes de la circonvallation découverte sur l'emplacement du *castellum* étrusque de Marzabotto [1]. Un remblai de terre mêlée de galets, tel était le rempart. Ce remblai était probablement garni de palissades et défendu extérieurement par un fossé. C'est le système qu'employaient, pour protéger leurs villages, les habitants des terramares et que l'on a observé en maint endroit, notamment à Gorzano [2] et à Castione [3]. Les Étrusques l'avaient-ils emprunté aux Italiotes, ou bien le tenaient-ils comme eux d'une tradition commune aux deux peuplades et antérieure à leur migration en Italie? Il est difficile de le dire.

Si les premières enceintes fortifiées élevées autour de leurs villes par les Étrusques ressemblaient tant à celles des Italiotes, on est conduit à se demander si, comme celles-ci, elles n'étaient pas tracées suivant certaines règles d'orientation. Étant donné l'importance que les Étrusques ont de tout temps attachée aux pratiques de ce genre, il n'est pas téméraire de les assimiler sur ce point aux Italiotes. Or les relevés faits sur l'emplacement d'un grand nombre de terramares ont prouvé que la disposition générale des villages qui les occupaient n'était pas complètement abandonnée au hasard. La plupart d'entre eux étaient des rectangles plus ou moins réguliers, mais toujours orientés suivant deux grandes lignes qui se coupaient à angles droits et qui répondent à ce qu'on a appelé plus tard le *cardo* et le *decumanus* [4]. La détermination de ces lignes n'était pas rigoureusement exacte et n'était pas, comme le croit Nissen [5], le résultat d'un système raisonné, fondé sur des observations astronomiques précises : car il est rare que les quatre côtés de l'enceinte rectangulaire correspondent parfaitement aux quatre points cardinaux. Il est probable que le tracé se faisait d'une manière tout empirique d'après les points, variables suivant les locali-

1. Helbig, *Italiker in der Poebene*, p. 45.
2. Coppi, *Monografia della terramara di Gorzano*, II, p. 11, 12, pl. XXXV.
3. *Bulletino*, 1878, p. 70.
4. Helbig, *Italiker in der Poebene*, p. 11, 13, 14, 25, 60-62. *Annali*, 1884, p. 137. *Bulletino*, 1876, p. 10; 1878, p. 70.
5. Nissen, *Das templum*, p. 97.

tés, où le disque solaire au printemps paraissait le matin et disparaissait le soir. Telle dut être aussi à l'origine la pratique suivie par les Étrusques, pratique bientôt perfectionnée par eux sous l'influence d'une discipline formaliste et systématique.

§ 2. — LA FONDATION DES VILLES.

Les forteresses élevées par les Étrusques en Toscane et dans le Latium au temps de leur toute-puissance n'ont rien qui rappelle les retranchements primitifs. Plus de remblais, de fossés, de palissades, mais de solides murailles d'un appareil plus ou moins régulier, dressées sur des hauteurs dont elles prolongent en quelque sorte l'escarpement; au lieu de villes basses, des acropoles. Avant d'en étudier le plan et les dispositions défensives, il est nécessaire de montrer suivant quels principes elles étaient fondées. En Étrurie, la cérémonie de la fondation est un acte religieux de la plus haute importance et qui détermine tout le reste. Nous savons par les traditions anciennes que les Étrusques pratiquaient à cet égard des rites particuliers, rites que les peuplades du Latium leur ont empruntés[1], et qui étaient consignés dans des livres spéciaux[2].

Remarquons tout d'abord qu'aux yeux des Étrusques l'emplacement d'une ville n'est pas une chose indifférente. Elle doit être forcément sur une hauteur. Pourquoi? Est-ce parce qu'ainsi placée elle sera plus forte, les meilleures défenses étant les obstacles naturels qu'opposent à l'assaillant le relief abrupt du terrain et la difficulté d'accès? Sans doute cette considération entre pour quelque chose dans la détermination du fondateur. Mais il ne s'agit pas seulement ici de convenances humaines et militaires. Celles-ci n'ont de valeur que si elles sont d'accord avec les convenances divines. L'antiquité, pas plus en Étrurie qu'en Grèce, n'a jamais conçu que la volonté des hom-

1. Varron, *de Ling. lat.*, V, 32, 143 : *oppida condebant in Latio etrusco ritu.*

2. Festus, p. 285 (éd. O. Müller) : *rituales nominantur Etruscorum libri, in quibus præscriptum est quo ritu condantur urbes...*

mes pût s'exercer indépendamment de la volonté des dieux. Or, pour connaître la volonté de ses dieux, l'Étrusque n'a qu'une ressource, c'est d'observer les signes célestes en se postant sur un point appelé *templum,* point toujours situé sur une hauteur, puisque, suivant la définition de Festus, un *templum* est un lieu tel qu'on puisse l'apercevoir de tous les coins de l'horizon et d'où l'on puisse embrasser tout l'horizon[1]. Si donc on ne peut fonder les villes qu'aux endroits où l'on a au préalable fait certaines observations augurales, si d'autre part on ne peut faire ces observations que d'un *templum,* c'est-à-dire d'un point qui domine l'horizon, il s'ensuit que toutes les villes étrusques ne doivent s'élever que sur les hauteurs, et le fait est que toutes celles dont nous retrouvons les ruines sont situées de cette manière.

Pour voir suivant quelle méthode procèdent les Étrusques quand ils veulent fonder une ville, considérons le détail des cérémonies accomplies par Romulus et Rémus quand ils songent à s'établir au bord du Tibre, près de l'endroit où dans leur enfance ils ont été exposés et allaités par la louve. « Romulus, dit Plutarque[2], avait fait venir d'Étrurie des hommes habiles à connaître toutes les prescriptions indiquées par le rituel étrusque pour la fondation des cités. » Munis de ces instructions savantes, les deux frères commencent par choisir deux collines qui leur paraissent devoir être des emplacements convenables pour leur futur établissement. Rémus s'installe sur l'Aventin, Romulus sur le Palatin, et chacun, au point où il se trouve, détermine un *templum.* Si de part et d'autre les auspices sont défavorables, cela signifiera que ni l'Aventin ni le Palatin ne sont agréés par les dieux, et l'on ira chercher un autre *templum.* Si au contraire sur une des deux collines ils sont favorables, la préférence des dieux sera nettement marquée et l'on s'en tiendra au point qu'ils auront ainsi désigné. Or les auspices de Romulus sont meilleurs que ceux de Rémus : c'est donc sur le Palatin que devra s'élever la ville nouvelle[3].

L'emplacement une fois choisi et agréé par les dieux, il s'agit de l'entourer d'une enceinte qui soit la marque matérielle et comme le

1. Festus, p. 38, éd. O. Müller : *loco qui ab omni parte aspici, vel ex quo omnis pars videri potest.*

2. Plutarque, *Romulus*, 11.

3. Tite-Live, I, 7.

témoin immuable du *templum* dont le fondateur a déterminé les limites par une formule préliminaire. On sait en effet que le *templum* suppose toujours une région bien circonscrite, un *locus septus,* soit au moyen de raies tracées sur le sol, soit au moyen de points de repère naturels désignés à l'avance. L'enceinte n'est d'abord qu'un sillon ; avant de construire les murailles, il faut dessiner la ligne le long de laquelle elles s'élèveront. Le fondateur, en costume sacerdotal, la tête voilée, la toge relevée d'une certaine manière que les Romains désigneront plus tard sous le nom de *cinctus Gabinus*[1], attelle à une charrue un taureau blanc et une vache blanche, le taureau à droite, la vache à gauche. Le soc de la charrue doit être en bronze, détail qui, soit dit en passant, prouve la haute antiquité de la cérémonie. Le labourage s'accomplit suivant certains rites et dans une direction donnée, de telle sorte que le taureau marche toujours en dehors de la ligne de la future

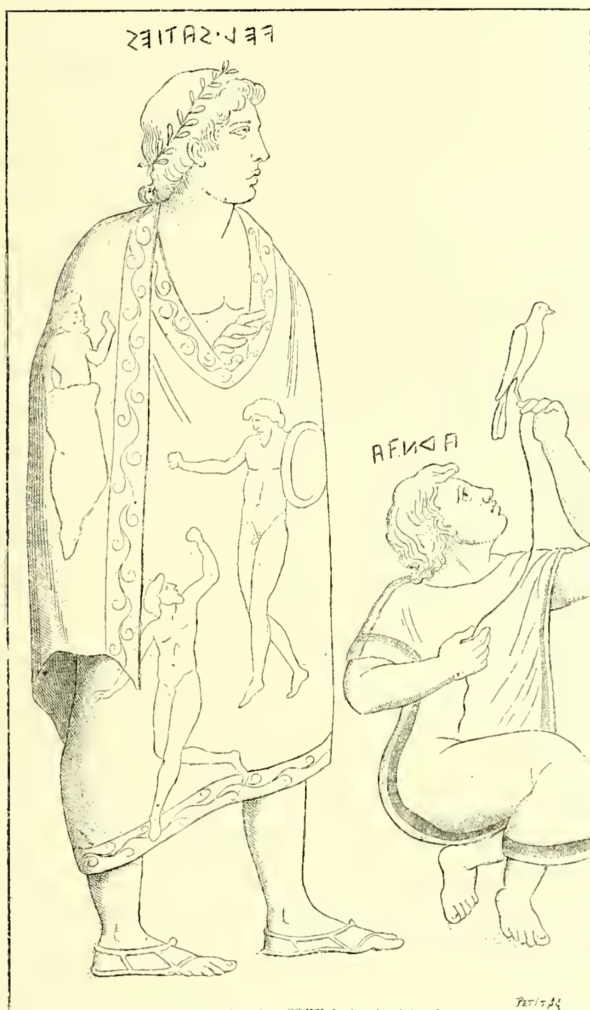


Fig. 172. — Haruspice en observation. Fresque de la tombe François à Vulci. Noël des Vergers, III, pl. XXVII.

1. Servius, *ad Æneid.*, V, 755; VII, 612.

enceinte et la vache en dedans. A mesure que la charrue avance, on a bien soin de rejeter vers l'intérieur les mottes de terre qui s'écartent. De distance en distance, à l'endroit où devront s'ouvrir les portes de la ville, on interrompt le sillon en soulevant la charrue. L'enceinte ainsi tracée est une enceinte désormais sacrée et que nul n'a le droit de franchir : les traditions romaines rapportent que Rémus, ayant eu l'audace de commettre ce sacrilège, le paya de sa vie[1].

Les textes anciens nous laissent dans l'incertitude au sujet de la figure que devait dessiner sur le sol le soc de la charrue. S'il faut en croire Plutarque[2], elle était circulaire ; mais d'autre part les termes de *Roma quadrata,* par lesquels on désignait la vieille ville de Romulus sur le Palatin, impliquent un contour rectangulaire. Peut-être la contradiction n'est-elle qu'apparente. Nous avons vu qu'à une certaine époque la forme du *templum* paraît avoir été modifiée et, de ronde qu'elle était d'abord, être devenue carrée. Il est possible que ce changement dans la méthode de l'orientation sacrée ait eu pour conséquence un changement dans le tracé du sillon.

§ 3. — LES MURS D'ENCEINTE.

Toutes les villes dont on retrouve aujourd'hui les restes en Étrurie paraissent avoir été de puissantes citadelles : les Étrusques étaient des maîtres dans l'architecture militaire. Leurs constructions défensives étaient si remarquables qu'elles avaient frappé l'imagination des anciens et qu'on leur attribuait l'honneur d'avoir inventé l'art des fortifications. Denys d'Halicarnasse, qui nous rapporte cette tradition, ajoute que, suivant certains auteurs, le nom de Tyrrhéniens ou Tyrséniens, qui désignait les Étrusques, leur avait été donné à cause de leur habileté à construire des tours (τύρσεις)[3]. L'étymologie est de pure fantaisie, puisque, comme nous le verrons plus loin, les tours ne paraissent qu'assez tard en Étrurie, mais elle témoigne du moins de l'impres-

1. Voir sur ces cérémonies Fustel de Coulanges, *la Cité antique*, p. 153 et suiv.

2. Plutarque, *Romulus*, 11.

3. Denys d'Halic., I, 30.

sion redoutable que produisaient les villes étrusques, perchées, comme des nids d'aigle, au sommet de hauteurs abruptes et d'approche difficile. Les Romains d'ailleurs eurent plusieurs fois l'occasion d'éprouver leur solidité. On sait quels efforts leur coûta le siège de *Veii :* ils durent l'investir plusieurs années; les traditions romaines, exagérées sans doute par la légende, parlent de dix ans, comme pour Troie. Pour en finir avec une résistance que le blocus n'entamait pas, toute l'énergie de Camille fut impuissante et il fallut une surprise qui, amenant les assiégeants au cœur de la place, leur permît de prendre les remparts à revers[1]. Toutes les guerres entreprises par les Romains contre l'Étrurie donnèrent lieu à des sièges pénibles. *Fidenæ* fut assiégée huit fois; *Vulsinii* ne fut réduite que par la famine; *Volaterræ* opposa à Sylla une longue résistance; *Nequinum* ne fut enlevée qu'après un long blocus et grâce à la trahison d'un habitant[2]. Lorsqu'en parcourant l'Italie centrale on voit où s'élevaient jadis les cités étrusques, on est forcé d'admirer avec quel art les emplacements avaient été choisis en vue de la défense. Il est difficile d'imaginer des positions plus puissantes que celles d'Orviéto (*Vulsinii*), de Fiésole (*Fæsulæ*), de Cortone (*Cortona*), de Volterra (*Volaterræ*). Volterra est à 500 mètres au-dessus de la mer, Orviéto à 350, Arezzo à 238, Pérouse à 520.

Théoriquement, le plan d'une forteresse étrusque aurait dû être ou circulaire ou rectangulaire, puisque le *templum* n'a jamais eu que l'une ou l'autre de ces deux formes. Or, parmi les villes dont les murailles subsistent encore, il n'y en a pas une qui réponde exactement à un cercle ou à un rectangle. *Fæsulæ* seule présente un plan à peu près rectangulaire[3]; *Rusellæ, Cosa, Cortona, Saturnia, Falerii* s'en rapprochent un peu[4], mais d'autres villes, comme *Volaterræ*[5] par exemple, ont un périmètre des plus irréguliers.

Comment expliquer cette anomalie? C'est qu'en réalité le périmètre de l'enceinte fortifiée ne coïncidait pas nécessairement avec le périmètre du *templum*. Les anciens parlent souvent d'une bande de terrain

1. Tite-Live, V, 13. Florus, I, 12.
2. Tite-Live, X, 10.
3. Dennis, II, p. 122.
4. Dennis, II, p. 226, 247, 395. *Notizie*, 1882, pl. IX; 1887, pl. II.
5. Dennis, II, p. 144.

réservée soit à l'intérieur soit à l'extérieur des murailles et qu'ils appellent *pomœrium*, terme synonyme, suivant Tite-Live, de *circamœrium* [1]. On a beaucoup discuté sur le sens de ce mot [2], qui semble du reste avoir été déjà obscur pour les Romains. Si l'on s'en tient à ce qu'on pourrait appeler la définition canonique de ce terme, telle qu'elle nous est donnée par Aulu-Gelle d'après les livres des augures [3], on remarque que la ligne du *pomœrium* désigne la limite où s'arrêtent les auspices de la cité, autrement dit la limite même de l'enceinte religieuse. Or cette enceinte n'est pas autre chose que l'espace dont l'augure a en quelque sorte pris possession au nom des dieux, qu'il a circonscrit par son *lituus* et dont le périmètre a été tracé par la charrue du fondateur. La ligne du *pomœrium* est donc identique à celle du sillon, et comme celle-ci est la limite du *templum*, il s'ensuit que le *pomœrium* coïncide avec le *templum*, et par conséquent c'est lui qui doit présenter la forme rituelle du cercle ou du rectangle [4]. Quant à l'enceinte fortifiée, tantôt elle déborde la ligne du *pomœrium* [5], tantôt elle reste en deçà. La forme qu'on lui donne ne dépend pas de la religion : on la construit en vue seulement des nécessités de la défense. Elle suit les contours des collines sur lesquelles les villes sont bâties, dominant toutes les crêtes d'escarpement pour ne laisser à l'attaque de l'ennemi aucune prise. De là vient que les plans des fortifications étrusques affectent les formes les plus diverses : ils sont toujours subordonnés à des convenances topographiques, à des considérations d'ordre pratique et militaire.

Les enceintes fortifiées des cités étrusques n'avaient pas un grand développement. La plus considérable de toutes, celle de *Volaterræ*,

1. Tite-Live, I, 44.

2. Nissen, *Pompeianische Studien*, p. 466-477. Jordan, *Topogr. der Stadt Rom.*, I, p. 169, 323. Mommsen, *Römische Forschungen*, p. 23-41. Bouché-Leclerq, *Hist. de la divination*, IV, p. 190; *Manuel des Institutions romaines*, p. 535. Detlefsen, *Das pomœrium Roms*, *Hermès*, XXI, 4, p. 497-562.

3. Aulu-Gelle, XIII, 14 : *Pomœrium quid esset augures populi romani, qui libros de auspiciis scripserunt, istiusmodi sententia definierunt : pomœrium est locus intra agrum effatum per totius urbis circuitum pone muros regionibus certis determinatus, qui facit finem urbani auspicii.* Cf. Varron, *de Ling. lat.*, V, 143.

4. Les sépultures à tumulus de Cervétri ont de même une sorte de *pomœrium*. La chambre sépulcrale, qui constitue le vrai tombeau, n'occupe pas toute l'étendue du terrain consacré au défunt : il y a tout alentour une bande réservée, que limite le soubassement circulaire du tumulus. Voir plus haut, p. 159, fig. 126.

5. A Rome, l'Aventin est compris dans l'enceinte fortifiée, mais reste en dehors du *pomœrium* (Aulu-Gelle, XIII, 14).

avait un périmètre qui ne dépassait pas 7,500 mètres [1]. Tel paraît avoir été à peu près le périmètre de *Veii,* s'il est vrai, comme l'affirme Denys d'Halicarnasse [2], que cette ville couvrait une surface analogue à celle d'Athènes : or, d'après les calculs de Curtius, Athènes, abstraction faite du Pirée et des ports, aurait eu environ 7 kilomètres de tour [3]. La plupart des autres villes étrusques, dont les fortifications ont laissé de distance en distance quelques témoins, *Fœsulœ, Populonia, Rusellœ, Cosa, Saturnia, Cortona,* avaient une enceinte dont la circonférence variait entre 2 et 4 kilomètres [4]. C'étaient là de bien petites villes et qui ne pouvaient guère contenir que quelques milliers d'habitants. On est tout surpris de voir que des cités qui ont joué un si grand rôle dans les guerres romaines et qui ont tenu tête si longtemps aux légions occupaient sur le terrain une place aussi restreinte et ne pouvaient opposer à l'ennemi qu'une faible garnison. C'est que la force était moins dans les hommes qu'elles pouvaient mettre en ligne sur les remparts que dans ces remparts eux-mêmes, construits en gros blocs massifs d'une solidité à toute épreuve et assis sur des positions naturellement inexpugnables.

Ces remparts, suivant quels principes étaient-ils bâtis? Je ne reviens pas ici sur la coupe et l'assemblage des pierres, tantôt polygonales, tantôt quadrangulaires; je voudrais seulement essayer de montrer quel aspect présentaient, dans l'ensemble de leurs ouvrages, les forteresses étrusques. Une reconstitution complète de tous les détails est à peu près impossible. Les ruines sont si rares, ou en si mauvais état, ou encore tellement enchevêtrées au milieu de constructions plus modernes, que les données précises font défaut et qu'on est le plus souvent réduit à raisonner sur des conjectures.

On peut distinguer deux systèmes de fortifications, l'un sans tours l'autre avec tours. Le premier est représenté par les murailles de *Fœsulœ, Volaterrœ, Populonia, Cortona, Rusellœ, Saturnia.* A voir l'énormité massive et irrégulière de l'appareil, il est évident que des deux

1. Dennis, II, p. 149.
2. Denys d'Halic., II, 54.
3. *Attische Studien*, I, 75.
4. Dennis, II, p. 121, 219, 228, 248, 277, 397. La *Roma quadrata*, sur le Palatin, avait à peine 1,700 mètres de circuit.

systèmes c'est le plus ancien, et je crois avec O. Müller[1] qu'on peut le considérer comme le système étrusque par excellence.

L'enceinte s'élève sur la pente de la hauteur plus ou moins escarpée que la ville domine. Son altitude varie : tantôt elle descend, tantôt elle remonte pour suivre les reliefs et les ondulations des affleurements rocheux : car il importe qu'elle soit fondée sur le roc vif, si l'on veut qu'elle ne puisse être minée à sa base par les travaux souterrains de l'assiégeant. Elle est à front continu, sans aucune espèce de saillants. Point de fossés à l'extérieur, mais de larges et profonds ravins, tantôt creusés par la nature, comme à *Volaterrœ*[2] ou à *Nepete*[3], et semblables à des précipices, tantôt rectifiés et taillés à pic par la main de l'homme, comme à Cività-Castellana[4]. De toutes parts l'approche est malaisée. Il faut escalader des pentes rapides que l'on ne gravit aujourd'hui que péniblement et en suivant d'interminables lacets, souvent ménagés entre d'énormes blocs de rochers à pic[5]. Le mur est vraiment inattaquable, et de là vient que les tours sont inutiles. Faute de point d'appui sur une plate-forme horizontale, l'ennemi ne peut pas le battre en brèche. La forteresse ainsi suspendue sur un abîme est si bien défendue qu'on ne peut que la réduire par un blocus ou l'enlever par une surprise.

Il est difficile de dire exactement quelle était la hauteur du mur. Il reste encore sur l'emplacement de *Rusellœ*[6], de *Volaterrœ*[7], de *Nepete*[8], de *Saturnia*[9] des pans de murs hauts de 10 et 11 mètres environ. Mais il est visible qu'il manque quelques-unes des assises supérieures. Je pense qu'en supposant une hauteur moyenne de 15 mètres on ne sera pas loin de la vérité. Il est probable qu'il y avait un couronnement de créneaux. Sur les bas-reliefs de deux urnes de Volterra, dont le sujet est le siège de Thèbes, on remarque en effet une muraille avec des créneaux et une porte fortifiée (fig. 173, 174). Or il se trouve que l'une de ces portes répond exactement à l'une de celles dont les ruines subsistent

1. O. Müller, *Etrusker*, I, p. 235.
2. Dennis, II, p. 147.
3. Dennis, I, p. 83.
4. Dennis, I, p. 89.
5. Saturnia, par exemple. (*Notizie*, 1882, p. 53.)
6. Dennis, II, p. 227.
7. Dennis, II, p. 147.
8. Dennis, I, p. 82.
9. *Notizie*, 1882, p. 53.

encore à Volterra. Il est donc permis de penser que nous avons là sous les yeux un coin de l'enceinte de *Volaterræ* et que cette enceinte était garnie de créneaux.

L'épaisseur du mur n'était pas uniforme. A *Rusellæ* et à *Fæsulæ*, elle ne semble pas avoir atteint 3 mètres. A *Volaterræ,* où le mur se compose de deux parois parallèles reliées par un blocage compact de petits matériaux, elle est de près de 5 mètres ; au Palatin [1] elle est de 2^{m},50. En général on admet l'épaisseur de 2 mètres comme un minimum. C'est celle qui répond à peu près aux exigences indiquées par Vitruve [2], exigences qui résultent d'une longue pratique et des nécessités même de la défense : il faut en effet que sur la plate-forme de l'enceinte deux hommes armés, au moins, aient la place de se croiser sans encombre. J'hésite à croire pourtant que l'épaisseur des murs ait toujours été déterminée par des considérations de ce genre. Les règles de Vitruve s'appliquent à des fortifications construites sur un plan horizontal, aussi hautes du côté de la ville que du côté de l'ennemi et qui ne peuvent avoir d'autre chemin de ronde que la crête du mur. Or tel n'est pas le cas des fortifications étrusques qui nous occupent. Celles-ci ne sont pas établies sur un sol plan, mais à mi-côte, en travers d'une pente assez rapide dont elles interrompent brusquement la continuité. Il en résulte qu'elles



Fig. 173. — Fragment de bas-relief sur une urne de Volterra. Micali, *Italia avanti il dominio,* atlas, pl. XXX.

1. *Annali,* 1884, p. 197.

2. Vitruve, II, 5.

n'ont point ou presque point d'élévation du côté de la place. Elles sont même le plus souvent en contre-bas. Dans ces conditions il est facile de ménager aux défenseurs une plate-forme suffisamment large sans avoir à se préoccuper de l'épaisseur du mur. Il suffit de niveler les terres contre l'enceinte, à l'intérieur, de façon à former une terrasse. Le mur n'est plus alors qu'une sorte de soutènement, comme cela se voit encore à Volterra [1] et à Cività-Castellana [2]. Dès lors l'épaisseur est seulement calculée d'après la poussée des terres dont il s'agit de retenir la chute.

Le second système de fortifications dont nous avons signalé l'existence en Étrurie, le système à courtines flanquées de tours, s'observe à *Cosa* et à *Falerii Novi*. *Cosa* s'élevait à une altitude d'environ 300 mètres, sur un plateau isolé [3]. L'enceinte, remarquable comme type d'appareil polygonal soigné, suit la crête et borde le plateau de tous les côtés. La hauteur actuelle varie entre 3 et 10 mètres. Il est à noter que contrairement à celles dont nous avons parlé plus haut, elle n'est pas en contre-bas du niveau de la place; le mur est pourtant moins haut à l'intérieur qu'à l'extérieur : l'épaisseur est d'environ 3 mètres. Un parapet mettait les défenseurs à l'abri des coups de l'assiégeant. Les tours sont au nombre de quatorze, inégalement réparties sur les faces de la forteresse. Les fronts nord et est n'en ont qu'une chacun; le front sud en a cinq. Les sept autres sont toutes sur le front occidental, qui fait face à la mer, et que l'on considérait sans doute comme le plus vulnérable. Ces tours sont carrées et de dimensions variables : leur largeur moyenne est de 8 mètres et leur saillie de 3 mètres en avant de la courtine ; elles sont assez profondes pour faire également saillie à l'intérieur de la place. On a remarqué que toutes ces tours sont d'un autre appareil que le mur : la maçonnerie en est plus régulière et à assises presque horizontales. Il y a lieu de penser qu'elles sont une addition postérieure et que le plan primitif de l'enceinte n'en comportait pas [4]. A ces quatorze tours il faut en ajouter deux autres, aujour-

1. Dennis, II, p. 147.
2. Dennis, I, p. 89.
3. Dennis, II, p. 248.
4. Ces remaniements expliquent la variété des opinions émises sur l'âge des ouvrages de Cosa. Les uns y voient une œuvre étrusque, les autres une œuvre d'époque romaine.

d'hui presque ruinées, qui ne dépassent pas le front extérieur et n'ont de saillie que du côté de la place, où elles s'avancent en forme de demi-lune. Celles-ci aussi sont d'un appareil qui témoigne d'une date plus récente que le mur d'enceinte proprement dit. Les portes sont au nombre de trois, une au nord, une au sud, une à l'est. Le front ouest,

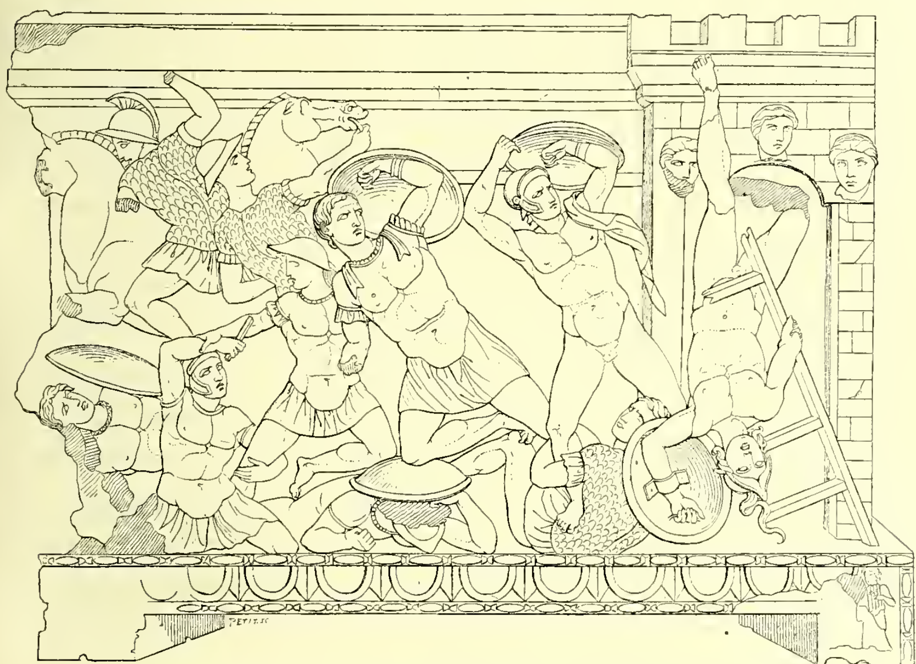


Fig. 174. — Mort de Capanée; urne d'albâtre, au musée de Volterra.
Micali, *Monumenti per servire*, pl. CVIII.

le plus faible de la forteresse et celui où sont la plupart des tours, n'a pas d'ouverture sur le dehors.

A *Falerii Novi* l'enceinte ne porte pas, comme à *Cosa,* la trace de remaniements postérieurs : elle a été construite d'une seule fois. L'appareil est partout le même : c'est l'appareil quadrangulaire, tel que les Étrusques le concevaient d'ordinaire, c'est-à-dire avec des parallélipipèdes alternativement posés dans le sens de la longueur sur une assise et dans le sens de la largeur sur une autre. Ici le système de la fortification avec tours se montre dans toute sa régularité. Les tours qui subsistent encore sont au nombre de 50, distantes de 30 mètres

environ les unes des autres, sans que pourtant les intervalles soient constamment égaux. Elles sont carrées, larges de 5 mètres, avec une saillie de 3 mètres en avant de la courtine. Du côté de la place, elles ne dépassent pas le front du mur, lequel a un peu plus de 2 mètres d'épaisseur[1].

Ces fortifications sont les seules en Étrurie qu'on puisse essayer de dater d'une manière approximative. On sait que deux villes portèrent le nom de *Falerii*. La première, située sur une position inexpugnable, au sommet d'une hauteur d'accès difficile (aujourd'hui Cività Castellana), était, avec *Veii,* une des principales citadelles de l'Étrurie; elle tint Camille en échec[2] et fut plusieurs fois en guerre avec les Romains[3]; enfin elle fut assiégée et prise une dernière fois en 241 avant J.-C., à la fin de la première guerre punique. Pour en finir avec une résistance toujours renaissante, les vainqueurs la détruisirent de fond en comble, forçant les habitants à émigrer et à transporter leurs demeures sur un terrain moins facile à défendre[4]. Ce fut l'origine de la seconde *Falerii,* de celle dont nous nous occupons ici. Elle s'étend en effet dans une plaine et n'a d'autre défense naturelle que la petite vallée du *Miccino,* qui la borde au sud. L'enceinte que nous avons décrite est donc du troisième siècle avant notre ère et représente pour nous l'architecture militaire des Étrusques sous sa forme la plus récente, sans doute modifiée d'après les règles de la poliorcétique hellénique.

L'enceinte, avec ou sans tours, constitue-t-elle à elle seule la fortification d'une ville étrusque, ou bien est-elle soutenue par des ouvrages annexes? La question est difficile à résoudre, étant donné l'état actuel des ruines. Nous ne pouvons que constater certains détails isolés, dont il est malheureusement impossible de tirer des conclusions générales sur les pratiques habituelles du génie militaire en Étrurie.

A *Rusellæ*[5], Dennis signale des débris de murs à l'intérieur de l'enceinte et se demande si par hasard il n'y aurait pas eu une seconde ligne de murailles. Mais ces débris sont si insignifiants qu'on ne peut présenter

1. Dennis, I, p. 101 et suiv.
2. Tite-Live, V, 27.
3. Tite-Live, VII, 16, 17; X, 45, 46.
4. Polybe, I, 65. Valère Maxime, VI, 5. Zonaras, *Ann.*, VIII, 18.
5. Dennis, II, p. 228.

cette conjecture qu'avec les plus grandes réserves. Il en est de même d'une autre hypothèse, celle de l'existence, en certains endroits, d'une citadelle intérieure, sorte d'acropole ou de capitole, dernier refuge des assiégés en cas de surprise ou d'assaut. A *Rusellæ*[1], les relevés de Micali et de Dennis mentionnent dans la partie occidentale de la ville un mamelon au pied duquel se voient des restes de murailles qui ont suggéré l'idée d'une citadelle. Les plans de *Fæsulæ*[2] et de *Cosa*[3] indiquent aussi la place probable d'une acropole intérieure. Mais, je le répète, ce ne sont là que des hypothèses dont il est difficile aujourd'hui de vérifier l'exactitude, les restes de constructions qu'on prétend avoir vus il y a un demi-siècle ayant complètement disparu depuis.

Nous ne sommes pas moins embarrassé pour dire si l'enceinte était appuyée par des ouvrages extérieurs. Ici encore il faut s'en tenir à des renseignements plus ou moins vagues. A Volterra, le plan de Micali, reproduit par Dennis[4], marque une ligne de ruines assez étendue au sud de la ville et en contre-bas du plateau. Mais rien ne prouve que ces ruines aient appartenu à une ligne de murailles défensives. A Musarna, où Canina[5] et, après lui, Dennis[6] ont reconnu les restes d'une cité étrusque, on retrouve les traces moins douteuses d'une ligne de défense établie en dehors de l'enceinte. La ville étant située à l'extrémité d'une sorte de promontoire, à l'intersection de plusieurs vallées, on a cherché à l'isoler du plateau auquel ce promontoire se rattache. Pour cela on a creusé en travers du plateau, d'une vallée à l'autre, un énorme fossé taillé dans le roc vif et qui barre complètement la route. On ne pouvait le franchir qu'à ses deux extrémités, sur une chaussée ménagée dans le roc et formant comme un pont naturel d'un bord à l'autre. Chacun de ces ponts était fermé par une grosse tour carrée aujourd'hui en ruine. Aucune trace d'enceinte ne se voit le long de ce fossé, ce qui fait supposer que la véritable enceinte de la ville était plus loin en arrière et que nous n'avons affaire ici qu'à un ouvrage extérieur. Ces travaux étaient la conséquence nécessaire des princi-

1. Micali, *Monumenti per servire*, pl. III. Dennis, II, p. 226.
2. Dennis, II, p. 122.
3. Dennis, II, p. 246.
4. Dennis, II, p. 144, n° 5 du plan.
5. Canina, *Etruria maritima*, II, p. 135.
6. Dennis, I, p. 189.

pes suivis par les Étrusques dans l'établissement de leurs villes. Comme c'était principalement sur les escarpements naturels du terrain qu'ils comptaient pour assurer la défense de leurs forteresses, là où ces escarpements faisaient défaut ou paraissaient insuffisants, ils y suppléaient par des escarpements artificiels taillés dans le roc vif avec cette hardiesse de ciseau qui était dans les habitudes de leurs ingénieurs.

Je ne connais pas dans l'Étrurie propre d'autres restes d'ouvrages extérieurs. Mais, à défaut de l'Étrurie, le Latium nous fournit un exemple qu'on nous permettra de citer ici, parce que les deux régions paraissent avoir eu la même civilisation pendant des siècles. On sait que le Latium doit beaucoup à l'Étrurie et qu'à une certaine époque il a fait partie du domaine occupé par les Étrusques. Faut-il rappeler que Rome sous les rois a été une ville en quelque sorte étrusque pour l'industrie et pour les mœurs ? Or voici dans une ville du Latium un exemple curieux d'ouvrage fortifié en dehors de l'enceinte. Ardée, au sud-ouest de Rome, s'élevait comme beaucoup de villes étrusques, comme celle qui répond au site de Musarna, au confluent de deux cours d'eau, sur une langue de terre allongée en promontoire et dominant les vallées environnantes. A l'extrémité de ce promontoire, la ville proprement dite, entourée de ses murailles, occupait une sorte de plate-forme nettement circonscrite, bien défendue par des escarpements naturels, sauf d'un seul côté, du côté où elle se rattachait au plateau, c'est-à-dire au nord-est. Il n'y avait là qu'une dépression de terrain tout à fait insuffisante pour les nécessités de la défense[1]. Aussi s'était-on préoccupé d'en rendre l'abord malaisé par des ouvrages annexes. A un demi-kilomètre environ en avant des murailles, l'accès du plateau est fermé par un terre-plein gigantesque large de 40 mètres et haut de 20, précédé d'un fossé de 25 mètres de largeur. Ce talus ne semble pas avoir été, comme celui de Servius Tullius à Rome, soutenu par un revêtement de maçonnerie : c'est une sorte de digue en terre. Au milieu est laissé un passage, aujourd'hui encombré de pierres tail-

1. *Annali,* 1884, p. 99 et suiv. *Monumenti,* XII, pl. II.

lées qui attestent l'existence d'une porte fortifiée à cet endroit. Un peu plus loin, à un demi-kilomètre encore en avant de ce premier retranchement, s'en voit un pareil, quoique de proportions moindres. Cette fois on a profité d'une dépression de terrain qui formait une sorte de fossé naturel et l'on s'est contenté d'un talus, dans lequel on a pratiqué deux passages au lieu d'un, passages qui ne conservent aucune trace de portes fortifiées.

M. Richter, qui a étudié ces ouvrages sur place et à qui j'emprunte ces détails, les considère non pas comme des défenses extérieures et pour ainsi dire complémentaires, mais comme les restes de deux enceintes successives correspondant à deux agrandissements de la cité primitive. Il pense qu'il a dû se passer à Ardée quelque chose d'analogue à ce qui s'est passé à Rome, où l'on a vu la ville, d'abord réduite à la colline du Palatin, gagner de proche en proche les collines et les vallées voisines et reculer à plusieurs reprises les limites de son enceinte. J'avoue qu'il m'est difficile de partager cette manière de voir. Quand Rome s'est agrandie, elle s'est entourée d'une enceinte nouvelle qui l'a englobée tout entière. Ici au contraire les retranchements que nous avons décrits ne semblent pas avoir fait partie d'une enceinte continue; M. Richter remarque lui-même qu'en dehors de la plate-forme qui constituait le noyau primitif de la cité on ne rencontre pas de débris de murailles[1]. Je crois donc que ces talus et ces fossés ne sont pas autre chose que d'énormes barrages jetés en travers d'un plateau trop facilement accessible et destinés à rendre malaisée l'approche de la ville du côté où la nature la défendait le moins contre les entreprises de l'ennemi.

Y a-t-il là l'application d'un système emprunté au génie militaire des Étrusques et que l'on pourrait observer en Étrurie si le sol des villes étrusques avait été moins bouleversé? J'inclinerais à le penser. D'une part, le fossé de Musarna dénote chez les Étrusques l'emploi des ouvrages extérieurs de fortification; d'autre part, l'*agger* de Servius Tullius à Rome, ouvrage d'ingénieurs étrusques au service d'un roi

1. *Annali*, 1884, p. 100.

d'origine étrusque, indique que l'usage des retranchements avec fossé et talus d'appui était familier à l'Étrurie.

§ 4. — LES PORTES FORTIFIÉES.

Une ville étrusque devait avoir au moins trois portes [1]. Plusieurs des enceintes dont les ruines ont été conservées, ne paraissent pas en avoir eu davantage [2]; mais en général on ne se tenait pas à ce minimum : car *Rusellæ* avait peut-être huit portes, à coup sûr six [3]; *Veii* et *Volaterræ* semblent même en avoir eu davantage.

L'orientation des portes n'est pas chose indifférente dans une forteresse. De tout temps le génie militaire s'est préoccupé d'accumuler les obstacles et de multiplier les difficultés aux abords des issues d'une citadelle. Vitruve recommande qu'on dispose les portes de telle sorte que l'assiégeant soit obligé, pour les atteindre, de cheminer le long du mur en se découvrant, c'est-à-dire en présentant aux traits de l'assiégé le côté droit non protégé par le bouclier [4]. Plusieurs portes étrusques ont une disposition oblique qui répond tout à fait aux exigences formulées plus tard par Vitruve. Telles sont les deux portes de Volterra dites *porta dell' Arco* et *porta di Diana*. En revanche, les trois portes de *Cosa* s'ouvrent normalement au mur [5] et peuvent être abordées de front sans qu'on risque d'être pris en écharpe. Il en est de même à *Falerii Novi* où l'on voit une porte dont le seul appui est une tour à gauche, laquelle ne peut battre que le flanc gauche de l'assaillant, le flanc précisément couvert par le bouclier [6]. Si les Étrusques, instruits par l'expérience, ont donc entrevu les avantages de la règle que nous trouvons si nettement posée par Vitruve, ils ne l'ont pas appliquée d'une manière constante. Il semble même qu'ils l'aient abandonnée avec le temps, puisque c'est dans les fortifications les plus récentes de *Cosa* et de *Falerii* que nous les

1. Servius, *ad Æn.*, I, 426.
2. Dennis, II, p. 251.
3. Dennis, II, p. 228.
4. Vitruve, I, 5.
5. Dennis, II, p. 250.
6. Dennis, I, p. 101. On voit aussi au Palatin les restes d'une porte dont l'orientation n'est pas conforme au précepte de Vitruve. (*Annali*, 1884, p. 204.)

voyons s'en départir. Le fait est d'autant plus étrange que si quelque part cette précaution paraît avoir été nécessaire, c'est dans les forteresses de date récente, qui n'étaient pas situées sur des hauteurs abruptes défendues par leur escarpement. Peut-être considérait-on les saillies des tours, inhérentes au système plus récent, comme une garantie suffisante contre les entreprises hardies de l'assaillant.

C'est à Volterra que se trouve la porte la mieux conservée (*porta dell' Arco*). Elle se compose d'un premier portail voûté en plein cintre, s'ouvrant sur le front du mur extérieur. Ce premier portail donne accès à un passage étroit non voûté, qui aboutit à un second portail voûté, semblable au premier et s'ouvrant sur le front intérieur de l'enceinte (fig. 175). L'ensemble devait avoir l'aspect d'une tour carrée. Immédiatement derrière le portail extérieur, de chaque côté du couloir, une coulisse verticale ménagée dans la paroi indique la place d'une herse, destinée à être abaissée dans le cas où un parti ennemi aurait par surprise ou par force franchi ou enfoncé la première porte. On l'isolait ainsi du dehors, et en le bloquant dans le passage entre les deux portes, passage ouvert à sa partie supérieure et communiquant probablement avec la plate-forme du mur, on pouvait l'écraser d'en haut sans qu'il pût même songer à se défendre [1]. La herse, que Tite-Live et Végèce signalent comme une invention très ancienne [2], paraît donc avoir été en usage dans les forteresses étrusques : on en retrouve aussi la trace à l'une des portes de *Cosa* [3].

La construction de la *porta dell'Arco* a donné lieu à de nombreuses discussions. Micali [4] n'attribue aux Étrusques que les assises inférieures des montants et les trois têtes qui décorent l'archivolte. La porte, telle que nous la voyons aujourd'hui, serait le résultat d'une restauration postérieure au siège de la ville par Sylla. Un architecte romain, Ruspi, va plus loin encore et déclare y reconnaître un ouvrage de l'époque impériale [5]. Canina au contraire la range parmi les monuments les plus anciens de l'architecture étrusque [6]. Il est certain qu'elle a été

1. Daremberg et Saglio, *Dict. des antiquités*, *Cataracta*.
2. Tite-Live, XXVII, 28. Végèce, IV, 4.
3. Dennis, II, p. 250.
4. *Ant. pop. ital.*, III, p. 4, 5.
5. *Bulletino*, 1831, p. 52.
6. *Annali*, 1835, p. 192.

réparée plusieurs fois : la variété des matériaux employés le prouve suffisamment. Les montants sont en effet formés d'un calcaire jaunâtre, tandis que les voussoirs et les impostes sont en travertin et les trois têtes de l'archivolte en péperin gris. Mais s'il y a eu des remaniements, ils n'ont pas dû changer sensiblement l'aspect de la porte. Les voussoirs garnis de têtes indiquent l'existence antérieure d'une arche, ce qui n'a rien de surprenant, étant donné l'emploi fréquent que les architectes étrusques ont fait de la voûte. D'ailleurs les urnes funéraires de Volterra, qui représentent toutes deux le siège de Thèbes, nous offrent l'image d'une porte garnie de trois têtes en relief analogue à la *porta dell' Arco* (fig. 173, 174). Celle-ci peut donc être considérée comme une œuvre de l'architecture étrusque, remaniée sans doute, mais remaniée dans le style de sa construction primitive.

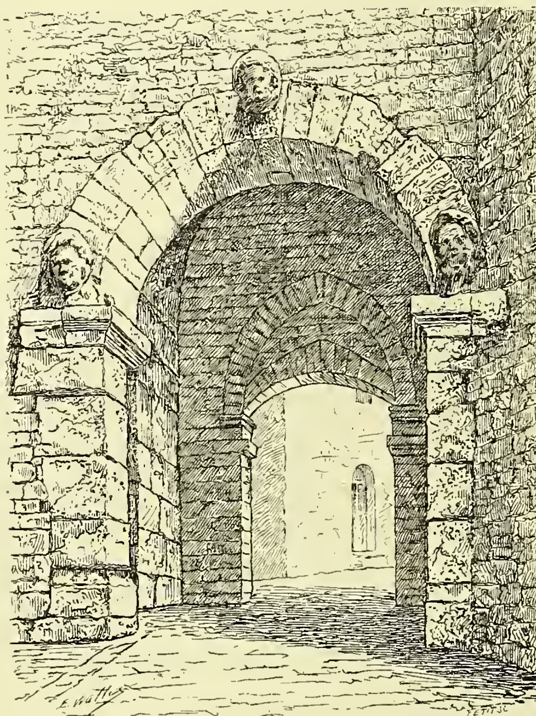


Fig. 175. — *Porta dell' Arco*, à Volterra, d'après une photographie.

On remarquera les masques qui décorent l'archivolte. C'est là un genre d'ornementation très particulier, qu'on retrouve quelquefois aux angles des frontons étrusques, à Norchia par exemple, sur plusieurs sarcophages qui ont un couvercle en forme de toit [1], ainsi que sur quelques tympans dans les chambres sépulcrales à peintures [2]. Il est

1. *Monumenti*, I, pl. XLIII; XI, pl. LVII.
2. Par exemple dans la tombe de Vulci qui a été décrite par M. Noël des Vergers, III, pl. XXIII.

difficile de dire au juste à quelles intentions répondent ces masques. Est-ce une application à l'architecture de certains procédés de décoration fort usités dans la céramique étrusque? Est-ce le symbole de certaines cérémonies communes à beaucoup de peuples primitifs et qui consistaient à consacrer les nouvelles constructions par le sacrifice d'une victime humaine sur l'emplacement futur des fondations [1]? Est-ce un souvenir de l'usage barbare de couper les têtes des vaincus et de les exposer comme trophées, usage très répandu encore aujourd'hui parmi les populations asiatiques et dont Hérodote signale l'existence chez les Taures [2]? Cette dernière explication me paraît la plus probable, surtout si l'on songe que les portes garnies de têtes étaient le plus souvent des portes de forteresses : le trophée y est à sa place comme une leçon pour l'assiégeant et comme une bravade.

On voit à Volterra [3] les ruines d'une autre porte désignée sous le nom de *porta di Diana* et construite sur le même plan. Mais le portail extérieur seul paraît avoir été surmonté d'une arcade : le portail intérieur n'avait qu'un linteau de bois, dont l'insertion est marquée par un trou carré ménagé dans les montants à droite et à gauche, à 5 mètres environ au-dessus du seuil. Il est fort probable qu'à l'origine le portail extérieur ressemblait au portail intérieur et que plus tard son linteau de bois, brisé ou détruit, avait été remplacé par une arcade. Par analogie, il est permis de conjecturer qu'avant d'être cintrée la *porta dell' Arco* avait aussi des linteaux de bois et que si le type de la porte monumentale à voussoirs est bien réellement étrusque, comme nous l'avons montré tout à l'heure, ce type n'est pourtant pas le plus ancien et s'est substitué à la forme primitive de la porte à linteau horizontal. Il est oiseux de vouloir chercher à déterminer à quelle époque s'est faite la substitution. Toujours est-il que cette substitution n'a pas eu lieu partout. A *Cosa,* dont les fortifications flanquées de tours répondent à une date plus récente que celles de Volterra, et dont la construc-

1. De Ceuleneer, *Revue de l'instruction publique en Belgique*, t. XXVIII, quatrième livraison, 1885.

2. Hérodote, IV, 103. Les poètes latins font allusion à cet usage en décrivant la caverne de Cacus : *foribusque adfixa superbis — ora virum tristi pendebant pallida tabo* (Virgile, *Énéide*, VIII, 196). *Ora super postes adfixaque bracchia pendent* (Ovide, *Fastes*, I, 557).

3. Dennis, II, p. 147-148.

tion, mélangée d'appareils divers, polygonaux et quadrangulaires, trahit plusieurs remaniements successifs, il ne semble pas que le type de la porte à linteau de bois ait jamais été abandonné [1].

§ 5. — TRAVAUX HYDRAULIQUES.

Si de bonne heure les Étrusques, prévoyant les périls auxquels ils pouvaient être exposés, avaient pourvu à la défense militaire de leurs cités, de bonne heure aussi ils avaient compris que le plus redoutable de leurs ennemis était le climat. L'Étrurie est un des plus terribles foyers de fièvre qu'il y ait au monde. Si les Étrusques y ont prospéré, c'est qu'à force de patience et d'industrieux efforts ils ont réussi, sinon à détruire, du moins à corriger l'insalubrité du pays. Et comme tout le mal venait de l'excès des eaux qui, n'étant ni absorbées par le sol ni entraînées vers la mer, croupissaient dans les bas-fonds, ils ont dû se préoccuper de dessécher les plaines. « Les fouilles nombreuses auxquelles j'ai assisté, dit M. des Vergers [2], soit en Étrurie, soit dans la campagne romaine, m'ont convaincu du soin avec lequel les canaux d'écoulement et de desséchement étaient entretenus dans l'antiquité. Les travaux des chemins de fer dans les Maremmes et la campagne romaine, en nécessitant d'immenses coupures qui mettaient à nu le sous-sol, ont fait constater le grand nombre de conduits souterrains dont les champs étaient sillonnés : c'était pour quelques territoires un véritable drainage dont l'entretien demandait une population nombreuse et des soins continus. »

On trouve à cet égard dans les traditions antiques la preuve de l'activité ingénieuse et hardie du peuple étrusque [3]. Pline, décrivant l'estuaire du Pô entre Ravenne et *Altinum* [4], sur une longueur de 120 milles, signale d'immenses travaux de dérivation, d'endiguement et de canalisation exécutés dans ces parages par les Étrusques [5]. Le port

1. Dennis, II, p. 250.
2. *L'Étrurie et les Étrusques*, I, p. 97.
3. Varron appelle les Étrusques des *collecteurs d'eau, aquileges* (*Fragm.*, p. 303, éd. bip.).
4. Au nord de Venise.
5. Pline, *H. N.*, III, 20, 119.

d'*Atria* était sans doute leur œuvre. Plusieurs passages de Strabon semblent indiquer aussi que l'Arno à son embouchure avait été régularisé dès une haute antiquité, vraisemblablement par les Étrusques [1]. Dois-je passer sous silence l'émissaire de 2 kilomètres et demi, percé à travers le massif des monts Albains pour ouvrir une issue vers la plaine au trop-plein des eaux du lac d'Albe? Certainement l'ouvrage a été achevé par des mains romaines, lors du siège de *Veii;* mais il me paraît juste d'en attribuer l'honneur aux Étrusques. Ce sont eux qui en ont conçu l'idée : l'entreprise était indiquée dans ce qu'ils appelaient *le livre des Destins,* livre mystérieux dont seuls les devins étrusques connaissaient le secret. C'est un haruspice étrusque qui par une maladroite indiscrétion en a suggéré l'exécution aux Romains, et c'est lui qui a été chargé des sacrifices d'expiation et de consécration [2]. D'autre part, à l'époque du siège de *Veii,* la civilisation romaine n'est pas autre chose que la civilisation étrusque. On ne peut donc pas douter que les Romains dans la circonstance ne se soient montrés les disciples des ingénieurs étrusques, familiarisés par une longue pratique avec ce genre de travaux. Et de fait le forage de ce long tunnel dénote de la part de ceux qui l'ont mené à bien une singulière habileté, en même temps qu'une sûreté de technique qui ne peut être que le fruit d'une tradition mûrie par de nombreux essais. « En se reportant au moment où l'émissaire fut creusé, dit M. des Vergers d'après Nibby [3], il faut se rappeler que, les eaux du lac ayant entièrement envahi le cratère, on dut de toute nécessité commencer le travail au lieu choisi d'avance pour devenir le point de décharge des eaux. Comme l'ouverture du canal, n'ayant environ qu'une hauteur d'homme sur un mètre et demi de largeur, ne pouvait permettre qu'à deux ou trois pionniers d'opérer à la fois, une œuvre aussi gigantesque n'aurait pu s'exécuter qu'avec une extrême lenteur si l'on n'eût pris le parti d'ouvrir, de distance en distance, des puits verticaux qui permettaient de diviser la tâche, en même temps qu'ils servaient à la ventilation ainsi qu'à l'extraction des déblais. Ce n'est pas là une simple conjecture, car

1. Strabon, V, 222, 2, 5.
2. Tite-Live, V, 15. Plutarque, *Camille,* 3, 4.
3. *L'Étrurie et les Étrusques,* II, p. 155.

quelques-uns de ces puits existent encore ; et on peut calculer, d'après les traces des travaux, qu'ils étaient placés à 40 mètres de distance l'un de l'autre. Il y en avait donc environ une soixantaine dans le parcours que suit le canal souterrain, et près de deux cents ouvriers à la fois pouvaient attaquer le rocher. Quand cette œuvre, qui demandait tant d'habileté dans l'art difficile de raccorder des niveaux à une grande profondeur, fut ainsi terminée, il restait encore une partie de l'oracle à accomplir. Les dieux l'avaient dit : il ne fallait pas que les eaux eussent leur embouchure directe dans la mer ; elles devaient se perdre dans la campagne. Cette mesure, qui rappelle tant de prescriptions des législations anciennes où les préceptes d'une meilleure économie sociale revêtent la forme d'obligations religieuses, nous reporte encore aux Étrusques, dont l'un des soins principaux était l'aménagement des eaux, art dans lequel ils montrèrent de bonne heure une grande habileté. »

Les Étrusques ne se préoccupaient pas seulement d'assurer la salubrité et l'irrigation méthodique des plaines qu'ils cultivaient, ils songeaient aussi à l'hygiène de leurs villes. Ils avaient soin de ménager des issues à toutes les eaux inutiles en creusant dans l'épaisseur des roches sur lesquelles ces villes étaient assises des couloirs en pente douce ou même des puits verticaux aboutissant à des couloirs. C'étaient autant d'égouts qui venaient se déverser en dehors de l'enceinte, soit au pied même des murailles, soit plus bas encore à mi-côte des ravins le long desquels grimpaient les routes en lacets. On retrouve encore un grand nombre de ces égouts. Les uns sont creusés dans le roc vif comme à Sutri, à Nepi, à Cività Castellana, à Falleri, à Corchiano, à Orviéto, à Saturnia [1]. Les autres étaient en partie construits en maçonnerie comme ceux de Volterra et de Fiésole [2]. La plupart de ces égouts sont très étroits. Quelques-uns cependant sont assez larges pour qu'un homme puisse y cheminer [3]. De là vient qu'on a pensé qu'ils pouvaient servir à plusieurs fins, soit à conduire les eaux hors de la ville, soit pour les sorties, les défenses, les approvisionnements en temps de

1. Dennis, I, p. 64, 84, 89, 103, 119, 492. *Annali*, 1881, p. 56. *Notizie*, 1882, p. 56.
2. Dennis, II, p. 119, 146.
3. Un égout de Saturnia a 0m,75 de largeur. *Notizie*, 1882, p. 56.

guerre, soit pour permettre de communiquer secrètement d'un point de la ville à l'autre[1]. En tous cas, comme ils constituaient une communication entre l'intérieur et l'extérieur des forteresses, l'idée de les utiliser dut venir plusieurs fois aux assiégés comme aux assiégeants. C'étaient des galeries de mine toutes préparées qu'il suffisait d'élargir un peu pour les rendre praticables à une opération militaire. Peut-être le fameux *cuniculus* de Camille au siège de *Veii* n'était-il pas autre chose[2]. Les traces de ce *cuniculus* ayant disparu ou n'ayant pas encore été retrouvées, on est porté aujourd'hui à regarder le récit de Tite-Live comme une tradition légendaire sans aucun fond de vérité. Il est cependant remarquable que la légende, si légende il y a, ait été si souvent répétée par les historiens de l'antiquité. Il me semble qu'étant donné la disposition des villes étrusques sur un rocher percé d'égouts de part en part, il est tout simple qu'un général audacieux ait songé à profiter de ces issues pour pénétrer par surprise au cœur de la citadelle. Du reste la tradition relative à *Veii* n'est pas unique. *Fidenæ* passait pour avoir été prise deux fois à l'aide d'un stratagème semblable[3], et en 455 de Rome, c'est-à-dire en pleine époque historique, la ville de *Nequinum* en Ombrie fut enlevée de la même manière[4].

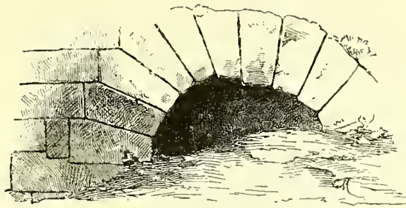


Fig. 176. — Égout de *Graviscæ*. Dennis, I, p. 430.

Parmi les égouts que l'on attribue aux Étrusques, il en est deux, inégalement célèbres, qui subsistent encore presque intacts et qui témoignent d'un art très sûr. L'un se trouve près de l'embouchure de la Marta, sur l'emplacement de *Graviscæ,* l'ancien port de *Tarquinii;* l'autre est la *Cloaca Maxima* de Rome. L'égout de *Graviscæ* a été découvert par Dennis, qui l'a reconnu sous l'amoncellement des terres d'alluvion et sous la végétation touffue qui en dissimulait les abords[5].

1. *Annali,* 1881, p. 56. Promis, *Alba Fucense,* p. 72.
2. Tite-Live, V, 21.
3. Tite-Live, IV, 22.
4. Tite-Live, X, 10.
5. Dennis, I, p. 433.

C'est un des plus beaux spécimens de voûte qui soient conservés en Étrurie. Les voussoirs ont près de deux mètres d'épaisseur ; l'arc est en tas de charge et se relie à une maçonnerie d'un appareil très soigné, à joints réguliers et sans ciment (fig. 176). L'idée est venue que cette arche était peut-être un ancien pont permettant de franchir un petit affluent de la Marta. Mais à cet endroit il n'y a aucun affluent, et en admettant même qu'il soit aujourd'hui desséché ou qu'il ait changé de direction, on devrait pouvoir en retrouver le chenal ; or Dennis affirme n'avoir relevé aucune trace de chenal. Il est d'autre part difficile d'admettre, comme le pensent certains habitants du pays, que cette arche soit celle d'un ancien pont jeté sur la Marta, qui postérieurement aurait modifié la direction de son cours et aurait ainsi passé devant le pont au lieu de passer dessous. Outre qu'aucun indice ne prouve que la Marta ait changé de lit, l'arche, si considérable qu'elle soit, a trop peu d'ouverture relativement à l'importance de la rivière, laquelle, étant l'unique déversoir des eaux du lac de Bolséna, est fréquemment sujette à des crues et n'aurait certainement pas pu se frayer un passage sous la voûte. Ce qui achève de démontrer que l'arche en question est une bouche d'égout, c'est le mur d'appareil régulier, haut d'environ 10 mètres, auquel elle se rattache à droite et à gauche, qui se continue sur une assez longue étendue et ne peut guère avoir été autre chose qu'un quai. C'est exactement la même disposition que celle qu'on observe à Rome, sur le bord du Tibre à l'endroit où vient aboutir la *Cloaca Maxima*. Là aussi l'égout débouche dans le mur du quai, aujourd'hui encore reconnaissable à quelques assises de pierres régulièrement alignées.

La *Cloaca Maxima* diffère un peu par sa construction de l'égout de *Graviscœ*. Au lieu d'un arc unique en tas de charge, la voûte présente trois rangs de voussoirs superposés (fig. 177). L'appareil est d'une régularité parfaite et ne comporte ni ciment ni crampons. Les anciens en admiraient beaucoup la savante ordonnance et l'inébranlable solidité. « C'est à peine, dit Tite-Live au siècle d'Auguste, si toute la magnificence de notre époque a pu égaler de tels travaux[1]. » Pline disait à son tour :

1. Tite-Live, I, 55.

« Tremblements de terre, chute des édifices, cataclysmes dus à la fureur des hommes ou aux convulsions de la nature, rien n'a pu ébranler ces constructions immuables [1]. » Ce qui frappait aussi, c'est la grandeur de l'ouvrage. Pline fait remarquer que l'arche avait assez d'ouverture pour qu'on eût pu faire passer dessous un chariot chargé de foin. La *Cloaca Maxima,* après tant de siècles, sert encore aujourd'hui d'égout à tout un quartier de Rome. Des fouilles récentes ont montré qu'elle traversait le forum dans sa largeur à la hauteur de la basilique Julia. Reste à savoir si elle est vraiment aussi ancienne que le prétendent les traditions romaines. Celles-ci l'attribuent au règne de Tarquin l'Ancien. Mais on a fait observer qu'en maint endroit la voûte est formée de blocs de travertin, matière qui ne paraît jamais dans les constructions de la période royale et dont la main-d'œuvre trahit une époque relativement récente. J'avoue que le fait ne me semble pas avoir une grande importance. Pourquoi la *Cloaca* n'aurait-elle pas subi dans le cours des âges des remaniements et des restaurations partielles? Le fond de l'appareil est bien du même style et de la même technique que celui des murs royaux du Palatin, de l'Aventin et du Quirinal. Il n'y a donc pas de raisons décisives pour rejeter l'autorité des traditions romaines sur l'antiquité de l'ouvrage, surtout si l'on songe que les Romains de l'époque républicaine ou impériale n'étaient guère portés à exalter les services rendus à la ville par les rois. Si l'on accepte cette manière de voir, il faut considérer la *Cloaca Maxima* comme une œuvre de l'architecture des Étrusques.

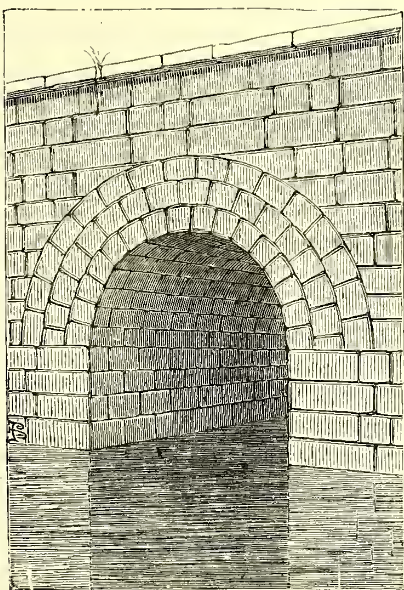


Fig. 177. — Vue restaurée de la *Cloaca Maxima*, à Rome.

1. Pline, *H. N.*, XXXVI, 106-109.

Ces travaux hydrauliques avaient tous pour but le desséchement ou l'épuration du sol habité par les vivants. Mais les demeures des morts avaient, elles aussi, leur drainage : on observe souvent à l'intérieur des chambres sépulcrales de petites rigoles taillées dans le roc et communiquant avec l'extérieur [1]. Il importait en effet d'entraîner au dehors les eaux qui s'infiltraient par les fissures du tuf ou de la maçonnerie, sans quoi les parois eussent été rongées par l'humidité et le caveau fût devenu un cloaque.

Il devait y avoir d'autres travaux destinés à fournir aux villes l'eau potable qui leur était nécessaire. Celles-ci étant presque toujours des forteresses, il ne fallait pas qu'elles pussent être exposées à être prises par la soif. Leur réserve d'eau naturelle ou artificielle devait être dans les limites de l'enceinte fortifiée afin de ne pas être tarie par l'ennemi. On y avait pourvu en creusant des puits. L'un d'eux a été retrouvé à Saturnia [2] : il est pratiqué dans l'épaisseur de la roche, sans revêtement de maçonnerie; très étroit d'ouverture, il descend profondément en s'élargissant de plus en plus jusqu'au niveau d'une nappe d'eau dont l'existence est attestée par une source dans le voisinage. Il est probable que des puits analogues se trouvaient ailleurs. Il est probable aussi qu'il y avait des citernes, des fontaines, des réservoirs, des aqueducs : on peut affirmer qu'un peuple aussi habile que les Étrusques à drainer le sol et à creuser des égouts n'avait négligé aucun moyen d'approvisionner d'eau ses citadelles. A *Rusellæ,* Micali signale une construction à demi ruinée, formée de couloirs parallèles à couverture voûtée, dans laquelle il croit reconnaître les restes d'une citerne [3]. On pourrait se demander si le caveau connu à Rome sous le nom de prison Mamertine (*Tullianum*), dont la construction remonte à une haute antiquité, n'a pas été à l'origine une citerne. Le voisinage immédiat du Capitole, dans l'enceinte duquel le *Tullianum* dut être enclavé, et la source qu'on voit encore s'infiltrer dans le cachot donnent un certain crédit à cette hypothèse [4], mais ce n'est qu'une hypothèse. En fait de fontaines, je ne puis citer que celle de Tusculum, fameuse par la voûte

1. Dennis, I, p. 77, 224; II, p. 152, 411.
2. *Notizie*, 1882, p. 56.
3. *Monumenti per servire*, pl. III, 3.
4. Abeken, *Mittelitalien*, p. 193.

à encorbellement dont elle est surmontée[1]. Encore n'est-il pas certain que la construction en soit étrusque, quoique l'antiquité de l'appareil et le nom de Tusculum permettent de le supposer. Tout cela est bien peu de chose.

A défaut d'autres restes, les ruines d'un petit sanctuaire à Orviéto méritent d'être décrites ici, parce qu'elles ont conservé les traces d'une canalisation et paraissent avoir contenu jadis une fontaine. J'emprunte les détails qui suivent au rapport officiel de M. Gamurrini[2].

A l'endroit appelé *Cannicella,* la pente du massif calcaire au sommet duquel est comme juchée la ville d'Orviéto, l'ancienne *Vulsinii,* est coupée de distance en distance par de petites terrasses, étagées les unes au-dessus des autres et remplies de sépultures. L'une de ces terrasses ne contenait pas de tombes. Elle se distingue des autres parce qu'elle est protégée contre les éboulements des terrasses supérieures par un mur en gros quartiers de tuf bien équarris et régulièrement assemblés. Au pied de ce mur se voient deux vasques carrées de dimensions inégales, une très petite et une grande, celle-ci communiquant avec une rigole qui traverse la terrasse dans sa largeur. Au-dessus de la plus grande vasque le mur est échancré, et plus haut on a retrouvé enfouis dans le sol quelques restes d'un conduit. Évidemment nous sommes ici en présence d'une ancienne fontaine. Une des nombreuses sources qui arrosent encore aujourd'hui le voisinage avait été captée et dirigée par une canalisation souterraine jusqu'à la hauteur du mur de soutènement, où elle débouchait par l'échancrure dont j'ai parlé pour couler dans la vasque, laquelle à son tour, lorsqu'elle était remplie, se dégorgeait dans la rigole. Des ex-voto, des statues mutilées, des monnaies, plusieurs bases d'autels indiquent que la fontaine avait un caractère sacré. On n'a rien trouvé qui permît d'en reconstituer l'aspect général et la décoration. La canalisation seule subsiste et l'on peut se rendre compte de la manière dont les Étrusques exécutaient ces sortes de travaux lorsqu'ils ne foraient pas la roche vive. Point de tuyaux de poterie ou de plomb comme à l'époque

1. Abeken, *Mittelitalien*, p. 196.

2. *Notizie*, 1885, p. 33 et suiv.

romaine, mais de petits aqueducs formés d'une série de dalles de tuf assemblées à angles droits et laissant entre elles un chenal dont les fissures sont bouchées par une pâte d'argile faisant l'office de mastic. Un de ces petits aqueducs, conservé sur une longueur de plus de 5 mètres, a 0^{m},70 de large sur 0^{m},33 de haut. Tous ces débris sont en fort mauvais état, les constructions voisines ayant été bouleversées et incendiées (les marques du feu sont encore visibles) lors de la prise de *Vulsinii* en 264 avant J.-C. Mais les restes des travaux hydrauliques entrepris par les Étrusques sont si rares que les moindres ruines ont leur valeur[1].

§ 6. — PONTS ET CHAUSSÉES.

Les plus anciens ponts construits par les ingénieurs étrusques l'ont été sans doute en bois. Outre que le bois était fort abondant en Italie, leur séjour dans les marécages du Pô, la nécessité de construire sur pilotis comme à Ravenne ou à Adria, l'usage des endiguements, tout cela les avait de bonne heure familiarisés avec toutes les combinaisons de charpenterie que comportent les travaux dans l'eau. Ajoutez que pour faire un pont de pierre il faut savoir composer des voûtes : or l'art de la voûte appareillée ne paraît guère avoir été connu en Étrurie avant le sixième siècle. Le premier pont jeté sur le Tibre, à l'époque de Numa, le *pons Sublicius*, que l'on peut considérer comme l'œuvre d'ingénieurs étrusques, était tout en bois. S'il faut en croire les traditions antiques[2], le *pons Sublicius*, était remarquable par l'art avec lequel on avait ajusté les pièces de bois sans faire usage de crampons ni de chevilles de fer. Est-ce à dire qu'il n'y avait pas de crampons du tout, ou bien que le seul métal employé pour l'ajustage

1. Il y avait en Toscane plusieurs stations thermales célèbres dans l'antiquité, les *aquæ apollinares*, à Vicarello près du lac de Bracciano (Desjardins, *Annali*, 1859, p. 34-60) ; les *aquæ cæretanæ* près de *Cære* (Strabon, V, p. 220) ; les *aquæ Passeris* (Lenoir, *Annali*, 1832, p. 277 ; Dennis, I, p. 157) ; les *aquæ calidæ ad Vetulonios* (Pline, *H. N.*, II, 227) ; les *aquæ Tauri* (Rutilius Numatianus, I, 249 ; Pline, III, 52) ; les *fontes clusini* (Horace, *Épîtres*, I, XV, 9). Mais les ruines qu'on retrouve parfois sur l'emplacement de ces stations thermales paraissent être de l'époque romaine.

2. Plutarque, *Numa*, 9. Pline, XXXVI, 100.

était le bronze, alors plus usuel en Italie que le fer? Les textes sont trop vagues pour fournir sur ce point une solution satisfaisante, mais la simplicité ordinaire des charpentes étrusques donnerait à penser qu'il s'agit d'un échafaudage composé sans tenons métalliques avec des pièces croisées et emboîtées les unes dans les autres [1].

Parmi les ponts qui subsistent encore en Étrurie plusieurs sont taillés en plein dans le roc vif. Tel est le *Ponte Sodo,* sur le Formello, au pied du plateau escarpé où *Veii* était assise. C'est un immense bloc de rocher sur lequel passait une route et sous lequel les eaux du Formello s'engouffrent, à travers un tunnel long de 80 mètres, haut de 10 et large de 5. Ce tunnel est-il naturel ou artificiel? Dennis, qui a étudié le terrain avec attention, pense que la part des ingénieurs étrusques s'est bornée à tirer parti d'une baie naturelle que les eaux du torrent s'étaient frayée d'elles-mêmes à travers le rocher et à en régulariser l'ouverture par des ravalements dont la trace est encore très reconnaissable malgré les érosions produites par le courant et le développement d'une végétation parasite [2]. Il a de plus remarqué l'existence de deux puits verticaux aboutissant au plafond du tunnel, puits tout à fait semblables à ceux qui donnent accès à certaines tombes souterraines et comme eux garnis de petites encoignures pour appuyer les pieds et les mains. C'est par là que les ouvriers descendaient sous la voûte pour en tailler les contours. Nous avons vu de même que pour le forage du tunnel de décharge du lac Albain, des puits verticaux avaient été percés de distance en distance : il semble qu'il y ait eu là une technique familière aux ingénieurs de l'Étrurie. A l'une des extrémités du tunnel, en aval, le plafond a été découpé en forme de pignon, mais seulement sur une longueur de quelques mètres. Ce n'est que l'amorce d'un travail de régularisation qui n'a pas été continué.

Deux autres ponts analogues, taillés aussi dans le roc vif, mais d'une main-d'œuvre moins soignée et de dimensions moins considérables, se

1. Selon Pline, qui sur ce point n'est pas d'accord avec Plutarque, cette disposition ne daterait que de la reconstruction du pont après le siège de Rome par Porsenna, les Romains ayant eu beaucoup de peine à couper le pont défendu par Horatius Coclès et s'étant préoccupés d'en faire un autre plus facilement démontable.

2. Dennis, I, p. 14.

voient sur le *Timone* à Vulci [1] et aux environs de Sorano [2]. Au même type se rattachent les deux ponts appuyés par des tours que j'ai signalés plus haut en décrivant le fossé artificiel par lequel on avait assuré la défense du plateau de Musarna. Il est probable que de pareils ponts étaient nombreux. Il y avait là une application ingénieuse de cette technique chère aux Étrusques qui consistait à façonner sur place les roches avec le ciseau.

Un peuple qui a laissé des voûtes comme celles de l'égout de *Graviscæ* et de la *Cloaca Maxima* était en état de construire des arches de pont en maçonnerie. Sur ce point il ne saurait y avoir aucune doute. Malheureusement la plupart de ces ponts ont disparu ou bien ont été transformés de telle sorte, par des réparations ou des reconstructions postérieures, qu'ils sont devenus à peu près méconnaissables. Près de *Veii*, sur le Formello, on voit les restes d'une pile de pont en bel appareil de tuf qui rappelle celui des murs de Servius Tullius à Rome et dont l'origine étrusque est très vraisemblable [3]. Un peu plus loin un pont appelé *Ponte Formello*, dont l'arche date évidemment du Moyen Age, repose sur des piles en *nenfro* de construction très ancienne, peut-être étrusque [4]. Des restes de piles ont encore été relevés près de Falleri, sur le *Fosso de' tre camini* [5], et sur la Fiora, près de Vulci [6].

Les ruines les mieux conservées sont celles de deux ponts situés près de Biéda [7]. L'un est à une seule arche. L'autre est à trois arches, dont deux subsistent encore. L'arche du milieu a 10 mètres d'ouverture et dessine un demi-cercle parfait : l'autre arche est plus petite (3 mètres d'ouverture) et présente un arc surélevé. L'appareil est d'une régularité parfaite, composé de gros quartiers de tuf rectangulaires assemblés sans ciment, suivant les principes de la maçonnerie étrusque, et rappelle celui de la *Cloaca Maxima*. Le tablier du pont a disparu.

Les ponts jetés par les Étrusques sur les nombreux cours d'eau dont le pays était coupé montrent que ce peuple pratique s'était préoccupé

1. Dennis, I, p. 439.
2. Dennis, I, p. 501.
3. Canina, *Etruria maritima*, pl. XXVIII. Dennis, I, p. 10.
4. Dennis, I, p. 14.
5. Dennis, I, p. 97.
6. Dennis, I, p. 447. *Annali*, 1829, p. 192; 1830, p. 40.
7. Dennis, I, p. 209-213.

d'assurer les communications entre les centres de population. Pour les rendre plus faciles encore, il avait tracé des routes. La plupart étaient taillées au ciseau dans le roc vif. Lorsque le voyageur moderne monte à Orviéto, à Pérouse, à Sienne, à Chiusi, à Fiésole, à Cortone, à Arezzo, à Volterra et à toutes les villes de l'Italie centrale qui occupent sur des hauteurs escarpées l'emplacement des cités étrusques, il suit des chemins en lacets qui, selon toute vraisemblance, ont été jadis tracés par des ingénieurs étrusques. Le temps et les hommes ont peu à peu effacé la marque authentique du travail primitif. Mais on la retrouve sur certains points, sur le territoire de *Veii,* par exemple, à Cività Castellana, à Fescennium, à Norchia, à Biéda, à Cervétri, à Pitigliano, à Sovana, où les parois du rocher, le long duquel on chemine, présentent de distance en distance des niches, des bouches d'égout, des portes de tombeaux, parfois même des inscriptions étrusques postérieures évidemment à la construction de la route ou tout au moins contemporaines [1]. Quelques-unes de ces routes ont conservé, taillé dans le tuf, le petit fossé latéral qui servait à la décharge des eaux de pluie (fig. 178).

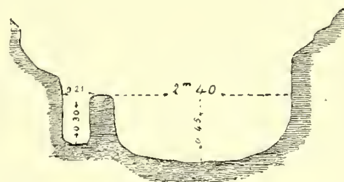


Fig. 178. — Coupe d'une chaussée étrusque avec son fossé latéral, d'après Durm, *Baukunst der Etrusker,* p. 25.

De tous ces travaux, les plus curieux sont deux chemins creux que l'on voit aux environs de Sovana [2]. Au lieu de tracer des lacets pour conduire du sommet d'un plateau à la plaine, on a percé dans l'épaisseur du tuf une gigantesque tranchée en pente, large à peine de 3 mètres et profonde de 25. Les parois sont de part et d'autre percées de chambres et de niches sépulcrales, ce qui ne laisse aucun doute sur l'origine étrusque du travail. Ces routes quasi souterraines ont un aspect étrange et produisent une vive impression, surtout abandonnées comme elles le sont aujourd'hui et envahies par une végétation qui en rétrécit encore l'ouverture. Les habitants du pays osent à peine s'y aventurer.

1. Dennis, I, p. 10, 14, 87, 89, 91, 118, 205, 209, 214, 236, 497; II, 3.

2. Dennis, II, p. 13.

Y avait-il en Étrurie des chaussées, au sens propre de ce mot, c'est-à-dire des voies à plate-forme artificielle? On voit à Fiésole [1] les restes d'un pavage formé de grandes dalles rectangulaires avec stries parallèles. A Pérouse, sous le niveau de la chaussée actuelle qui traverse l'arc d'Auguste, on a découvert d'énormes dalles de pierre calcaire, longues de 1 mètre, larges de 80 cent. et épaisses de $0^{m},30$, usées à certains endroits par le passage des roues [2]. A Saturnia, quelques restes subsistent encore de chaussées analogues, avec des ornières qui semblent avoir été creusées à dessein [3]. Enfin Dennis, entre la hauteur occupée jadis par la ville de *Graviscæ* et le quai de la Marta, a relevé quelques débris de pavement et une double ligne de pierres, dans laquelle il reconnaît les substructions latérales d'une chaussée antique [4]. Tous ceux qui ont signalé ces restes s'accordent à déclarer qu'ils ne ressemblent en aucune façon à ceux des chaussées de l'époque romaine, qu'ils sont évidemment d'une date antérieure et ne peuvent provenir que des Étrusques. A défaut de preuves décisives, on pourrait cependant affirmer que les Étrusques ont connu l'art de construire des chaussées pavées. On sait quelle fut l'habileté des ingénieurs romains en ce genre de travaux. Or les ingénieurs romains se sont formés à l'école de l'Étrurie. Il y a bien deux textes, l'un d'Isidore [5], l'autre de Servius [6], d'après lesquels il semblerait que les Romains eussent emprunté aux Carthaginois la technique des pavages. Mais ces deux textes sont en contradiction avec tout ce que nous savons du développement industriel des Romains. Carthage a heurté Rome sans la pénétrer. Le contact a été trop court et trop violent pour être fécond. Ç'a été un choc d'armées et de flottes, non une rencontre de civilisations. Hormis le modèle de ses galères et l'emploi des cavaliers numides, Rome ne doit rien à Carthage, au lieu qu'elle doit tout à l'Étrurie, à l'action lente et active de cette civilisation toscane qui florissait à ses portes et qui l'avait pour ainsi dire façonnée à son image dès le berceau.

1. Dennis, II, p. 118.
2. *Bulletino*, 1884, p. 177
3. *Notizie*, 1882, p. 55.
4. Dennis, I, p. 434.
5. Isidore, *Orig.*, XV, 16.
6. Servius, *ad Æneid.*, I, 426.

CHAPITRE IX.

L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE.

§ 1. — ORIENTATION DES TEMPLES.

Nous connaissons déjà le formalisme religieux des Étrusques et le soin qu'ils prenaient de ne jamais rien entreprendre sans avoir au préalable provoqué une sorte de consultation divine par un ensemble de cérémonies augurales dont le détail était consigné dans des livres spéciaux, *libri rituales.* S'il est une circonstance dans laquelle ils ne pouvaient manquer de se conformer à cette discipline, c'est assurément lorsqu'ils songeaient à élever quelque édifice destiné aux cérémonies de leur culte traditionnel [1]. Leur architecture religieuse devait être, plus encore que leur architecture civile et funéraire, subordonnée à des principes rigoureux d'orientation. Du reste, un texte de Festus dit expressément qu'il y avait des prescriptions sur la fondation et la consécration des autels et des sanctuaires [2]. Ces prescriptions étaient si précises qu'elles allaient jusqu'à fixer le minimum de sanctuaires que chaque ville devait avoir : de même que dans le mur d'enceinte il devait y avoir au moins trois portes, de même il fallait que dans l'intérieur de la ville il y eût trois temples au moins, dédiés, l'un à Jupiter, l'autre à Junon, le troisième à Minerve [3].

Si le nombre des temples était ainsi déterminé, on peut affirmer que l'emplacement n'en était pas indifférent. Il devait y avoir une première

1. Cicéron, *pro Domo sua*, 41 : *Equidem sic accepi, pontifices, in religionibus suscipiendis, caput esse interpretari quæ voluntas deorum immortalium esse videatur.*

2. Festus, p. 285, éd. Müller : *Rituales nominantur Etruscorum libri, in quibus præscriptum est, quo ritu condantur urbes, aræ, ædes sacrentur.*

3. Servius, *ad Æneid.*, I, 422 : *Prudentes etruscæ disciplinæ aiunt apud conditores etruscarum urbium non putatas justas urbes fuisse, in quibus non tres portæ essent dedicatæ et votivæ et tot templa Jovis, Junonis, Minervæ.*

formalité consistant à déterminer le *templum*, c'est-à-dire les limites du terrain qu'on destinait au sanctuaire. Ce terrain était vraisemblablement choisi sur une hauteur ou sur un espace découvert, le *templum* étant par définition un lieu d'où l'on pouvait embrasser tout l'horizon et qui pouvait s'apercevoir de tous les côtés [1]. Une pareille situation était facile à trouver dans les villes étrusques, toujours bâties sur des hauteurs ou des plateaux. Le choix fait, le personnage sacerdotal chargé d'accomplir les cérémonies d'orientation, ou, si l'on nous permet, pour plus de simplicité, d'employer ici un terme romain, l'*augure* [2], circonscrivait au moyen d'une formule (*verba concepta*) l'étendue qu'il s'agissait de consacrer. C'était ce qu'on pourrait appeler l'*inauguratio* [3]. Varron nous a conservé les termes d'une de ces formules, de celle qui a servi pour le *templum* du Capitole [4]; la voici : « Que mes temples et les lieux que je réserve s'étendent aussi loin que je l'aurai déclaré dans mon langage religieusement correct. Que ce vieil arbre qui est là-bas, quelle que soit d'ailleurs l'espèce de l'arbre que j'entends désigner, marque sur la gauche la limite du *templum* et du terrain réservé. Que ce vieil arbre qui est là-bas, quelle que soit d'ailleurs l'espèce de l'arbre que j'entends désigner, marque sur la droite la limite du *templum* et du terrain réservé. Entre ces points j'enferme mon *templum* par des lignes, par le regard, par la pensée, aussi exactement que possible [5]. »

Dans le terrain qu'il a ainsi déterminé par des paroles sacramentelles (*locus effatus*) l'augure attend les signes divins, éclairs, vols d'oiseaux, etc., qui seront comme les marques de la volonté des dieux ratifiant ou non le choix de l'emplacement dont il a pris provisoirement possession. Si le choix n'est pas ratifié, on se transporte ailleurs et l'on recommence la même opération. S'il est ratifié, on demeure, l'endroit devient sacré et prend le nom de *fanum* [6]. A partir de ce

1. Festus, p. 38. Vitruve, IV, 5. Sur l'emplacement des temples italiques, voir Dennis, II, p. 33, note 2.

2. Dans les pages qui suivent, nous serons à chaque instant obligé d'employer des termes empruntés au langage des Romains, pour n'avoir pas à recourir à de perpétuelles périphrases.

3. Tite-Live, I, 6 : *templum inaugurabatur*.

4. Varron, *Ling. latin.*, VII, 8.

5. *Templa tescaque me ita sunto quoad ego caste lingua nuncupavero. Olla veter arbos quirquir est quam me sentio dixisse templum tescumque finito in sinistrum. Olla veter arbos quirquir est quam me sentio dixisse templum tescumque finito in dextrum. Inter ea conregione conspicione cortumione utique ea rectissime sensi.*

6. Jordan, *Ueber die Ausdrücke ædes, templum*, etc. (*Hermès*, XV, 1879, p. 567-583). Tite-Live, X,

moment il est comme la propriété de la divinité à laquelle on l'a consacré et l'on ne peut le désaffecter qu'avec l'assentiment formel de cette divinité. Lorsque Tarquin le Superbe voulut construire un temple à Jupiter sur le Capitole, la colline était déjà occupée par un certain nombre de propriétés divines. Il fallut en quelque sorte les exproprier [1]. La plupart des dieux, consultés suivant les préceptes de l'*exauguratio,* cérémonie destinée à lever l'effet de l'*inauguratio,* consentirent à céder la place à Jupiter. Mais trois d'entre eux tinrent bon, Mars, Terminus, Juventa [2], et force fut de respecter leurs *fana.*

Le *fanum* peut rester tel qu'il est à l'origine, c'est-à-dire un terrain vide de toute construction, avec quelques arbres, parfois une source, souvent un autel. Le temple, en prenant ce mot dans le sens que nous lui donnons en français, n'existait que lorsque le *fanum* était entouré non plus seulement de cette clôture idéale que l'augure traçait mentalement avec quelques points de repère, mais d'une clôture réelle ; lorsque de *locus effatus* il devenait *locus septus.* Cette clôture était ordinairement en maçonnerie. Mais les textes nous apprennent qu'elle pouvait être aussi très élémentaire, soit une barrière en planches, soit des toiles ou des peaux tendues sur des piquets fichés en terre [3]. Tels étaient les temples provisoires qu'on élevait en campagne ou que l'on dressait pour les augures quand ils devaient officier [4]. Tels avaient dû être à l'origine les temples des Étrusques, au temps où ce peuple habitait des huttes de peaux ou de joncs et ne s'était pas encore familiarisé avec l'art d'assembler le bois ou la pierre.

Le temple étrusque ne peut avoir qu'une seule ouverture. La règle est formelle pour les temples romains, et comme ils dérivent des tem-

37 : *Fanum, id est locus templo effatus.* Sur l'étymologie probable de *fanum,* voir Bréal, *Dictionn. étym. latin.*, p. 85.

1. Tite-Live, I, 55 : *Ut libera a ceteris religionibus area esset tota Jovis templique ejus quod inædificaretur.*

2. Saint Augustin, *de Civ. Dei,* IV, 29. Festus, p. 162. Tite-Live, I, 55.

3. Festus, p. 157 (éd. O. Müller), col. 1, ligne 24 et suiv. : *Minora templa fiunt ab auguribus cum loca aliqua tabulis aut linteis sepiuntur, ne uno amplius ostio pateant, certis verbis definita. Itaque templum est locus ita effatus, aut ita septus, ut ex una parte pateat.* Servius, *ad Æneid.*, IV, 200 : *Alii templum dicunt... quod palis aut hastis aut aliqua tali re et lineis aut loris aut simili re septum est.*

4. Bouché-Leclercq, *Hist. de la divination,* IV, p. 197.

ples étrusques, on peut croire que la tradition de cette règle a son origine en Étrurie. L'unique ouverture fait pour ainsi dire partie de la définition du mot *templum* [1].

Dans quelle direction était-elle orientée? Ici nous nous trouvons en présence d'un problème très compliqué et qui n'est pas encore résolu d'une manière satisfaisante. Les textes anciens nous laissent dans la plus grande incertitude. J'ai déjà parlé du *cardo* et du *decumanus,* de ces deux lignes perpendiculaires l'une à l'autre, sur lesquelles repose tout le système de l'orientation étrusque et romaine, et qui théoriquement représentent l'une le méridien (N.-S.), l'autre la ligne ouest-est. Or voici une première difficulté. Le tracé de ces lignes génératrices répondait-il dans la pratique à la définition qu'on en donnait; en d'autres termes, joignaient-elles exactement les quatre points cardinaux relevés avec précision d'après des données astronomiques constantes? Il semble que non, les anciens ne connaissant point l'étoile polaire. Il est probable qu'on suivait une méthode empirique fondée sur des observations locales. Cette méthode consistait-elle à tracer d'abord la méridienne en marquant, suivant le procédé indiqué par Pline [2], les points où l'ombre d'un homme debout est le plus petite, et à rapporter au *cardo* ainsi obtenu la ligne perpendiculaire du *decumanus?* Ou bien au contraire était-ce le *decumanus* qu'on déterminait d'abord en reliant les points où le soleil paraissait et disparaissait, points variables à l'infini et qui dépendaient des saisons, de l'altitude des localités et de la configuration du sol? Autant de méthodes, autant de résultats différents, si bien que dans un même endroit il pouvait y avoir plusieurs *cardines* et plusieurs *decumani.* La pratique était si peu fixée qu'on en vint à ne plus attacher de sens précis à ces deux termes. Il arriva que le *decumanus* désigna le sens de la plus grande largeur, et *cardo* le sens de la plus petite, indépendamment de toute orientation solaire, et l'on vit en Campanie le *decumanus* coïncider avec le méridien et le *cardo* avec la ligne ouest-est [3]. Comment se recon-

1. Festus, p. 157 (éd. O. Müller), col. 1, ligne 27. Varron, *Ling. latin.*, VII, 13 : *Omne templum esse debet continuo septum nec plus unum introitum habere.*

2. Pline, *H. N.*, XVIII, 326.

3. Servius, *ad Georg.*, I, 126. Voir Nissen, *Das templum*, p. 163.

naître au milieu de cette confusion ? Ce n'est pas tout. Les textes nous disent que les deux lignes génératrices divisent le cercle de l'horizon en quatre secteurs égaux auxquels on donne les noms de *antica, postica, dextra, lœva*. Mais d'après quel principe ces dénominations sont-elles attribuées à chaque secteur? La droite et la gauche sont-elles la droite et la gauche des dieux, qui sont censés résider au nord du monde et faire face au midi [1] ? Sont-elles au contraire la droite et la gauche de l'augure debout au *decussis*, c'est-à-dire à l'intersection du *cardo* et du *decumanus?* Et dans ce cas quel est le point de mire de l'observateur? Est-il au nord ou au midi, à l'est ou à l'ouest? Nous n'en savons rien, et il semble que les anciens n'aient pas été bien fixés à cet égard. Car pour Varron et Festus la droite est à l'ouest, la gauche à l'est, l'*antica* au sud et la *postica* au nord [2] ; pour les *Agrimensores*, la droite est au nord, la gauche au sud, l'*antica* à l'ouest, la *postica* à l'est [3] ; enfin pour l'augure romain, qui, voulant aider à la production des signes heureux et ne pas voir les autres, se tourne au levant, la droite est au sud, la gauche au nord, l'*antica* à l'est et la *postica* à l'ouest [4]. Sur des données aussi incertaines on ne peut bâtir que des hypothèses, et il n'y a guère apparence que l'on arrive jamais à voir bien clair dans la théorie de l'orientation étrusque. S'il faut cependant prendre un parti, voici à quel système nous nous arrêterions [5].

Les anciens nous disent que les haruspices étrusques, quand ils contemplaient le ciel pour y chercher les signes à interpréter, ne se contentaient pas de la division du *templum* en quatre grands secteurs par les deux diamètres perpendiculaires (*cardo, decumanus*), mais qu'ils partageaient chacun de ces secteurs en quatre, obtenant ainsi 16 petits secteurs ou régions, ce qui leur permettait de localiser avec plus de précision les phénomènes observés [6]. D'autre part, dans un texte de

1. O. Müller, *Etrusker*, II, p. 131.

2. Varron, *Ling. latin.*, VII, 7. Festus, *posticum*, p. 220 (éd. O. Müller).

3. Frontin, p. 26 ; Hygin, 166, 167. Nissen, *Das templum*, p. 13.

4. Bouché-Leclerq, *Manuel des instit. romaines*, p. 535, note 3. — Voir sur toutes ces contradictions, l'*Histoire de la divination*, du même auteur, IV, p. 21, note 1.

5. Bien des systèmes ont été proposés qui nous paraissent inacceptables. Voir O. Müller, *Etrusker*, II, p. 141. Abeken, *Mittelitalien*, p. 208 et suiv. Nissen, *Das templum*, p. 179 et suiv.

6. Cicéron, *de Divinatione*, II, 18. Pline, *H. N.*, II, 143. Servius, *ad Æneid.*, VIII, 427.

Martianus Capella il est dit que les dieux étaient considérés comme n'habitant pas tous la même partie du ciel, mais comme distribués par groupes dans seize régions différentes ; l'auteur indique en même temps la composition et la place de chaque groupe [1]. On a élevé des doutes sur l'origine étrusque du système exposé par Martianus Capella [2]. On a remarqué qu'il y avait des disparates, qu'à côté de divinités très anciennes figuraient des abstractions déifiées paraissant empruntées au langage de l'astrologie et qu'en tous cas la méthode du classement trahissait l'influence de la science chaldéenne. Je veux bien qu'il y ait dans le texte quelques détails suspects, quelques rapprochements hybrides ; j'admets aussi que dans une question aussi délicate que celle de l'haruspicine étrusque l'autorité d'un compilateur du cinquième siècle après J.-C. soit sujette à caution. Sera-ce une raison pour déclarer que les Étrusques n'ont connu ni la division du *templum* en 16 régions ni la répartition des groupes divins dans le ciel? La tradition a pu être dénaturée sans que pour cela le fond cesse d'être vrai. Du reste, voici qui tranche la question : on a trouvé à Plaisance un morceau de bronze elliptique, façonné de telle sorte qu'on puisse l'avoir bien en main, et qui présente sur une de ses faces seize compartiments avec des noms de divinités en caractères étrusques : c'était sans doute une sorte de *templum* portatif destiné à guider la mémoire de l'haruspice en observation. Or il se trouve que sur plusieurs points les données qu'il fournit coïncident avec celles du catalogue de Martianus Capella [3].

Nous sommes donc autorisés à considérer les dieux comme étant répartis dans les 16 secteurs d'une circonférence dont les limites sont celles de l'horizon et dont le centre est au *decussis*, au point où se tient l'haruspice observateur. Dès lors pourquoi n'y aurait-il pas autant d'orientations différentes qu'il y a de dieux [4] ? Pourquoi l'axe de

1. Martianus Capella, *de Nuptiis philologiæ et Mercurii*, I, 45-61, p. 17, 18, éd. Eyssenhardt.

2. Bouché-Leclercq, *Divination dans l'antiquité*, IV, p. 25.

3. Deecke, *Etruskische Forschungen, Das templum von Piacenza.*

4. C'est peut-être ce qui expliquerait pourquoi les termes *antica, postica, dextra, læva*, n'ont pas de sens absolu et peuvent s'appliquer à tous les points cardinaux indifféremment. Ces termes se rapportent non pas à la personne de l'observateur, mais, comme le remarque très bien O. Müller (II, 131), au dieu lui-même. Or, chaque dieu regardant le *decussis* d'un autre point, la valeur de ces termes se modifie suivant qu'on passe d'un dieu à un autre.

chaque temple ne serait-il pas dans le secteur correspondant à la région habitée par le dieu auquel il est consacré ? Maintenant où sera la porte ? Fera-t-elle face au dieu? et si celui-ci réside à l'est, s'ouvrira-t-elle vers l'est? Je croirais plutôt le contraire. D'après les croyances antiques, l'image d'un dieu étant regardée comme l'incarnation du dieu lui-même, il est naturel qu'elle ait le même champ d'horizon que lui. Or, s'il est à l'est, toutes les fois qu'il entre en rapports avec l'haruspice qui sollicite son attention et attend l'expression de sa volonté, il se tourne vers le *decussis*, c'est-à-dire qu'il a devant lui la région de l'ouest. C'est donc aussi vers l'ouest que sera tournée l'image et par suite la porte, puisque l'image est adossée à la cella. En résumé, l'*antica* du dieu, celle de l'image et celle du temple doivent coïncider ; la façade du sanctuaire regarde la partie de l'horizon directement opposée à celle où siège le dieu. De cette manière, le fidèle qui vient sacrifier devant la porte se trouve avoir en face de lui à la fois l'image de la divinité qu'il invoque et cette divinité elle-même.

Bien entendu, je ne présente ce système que comme une hypothèse. Je ferai seulement remarquer qu'elle n'est pas en contradiction avec les faits jusqu'ici observés. On a récemment déblayé les ruines de deux sanctuaires étrusques à Orviéto (*Vulsinii*) [1] et à Cività Castellana (*Falerii*) [2]. Or on constate que de ces deux sanctuaires l'un, celui de *Vulsinii*, avait la façade tournée vers le sud, l'autre, celui de *Falerii*, l'avait tournée vers le sud-ouest, ce qui prouve que les Étrusques n'avaient pas une orientation uniforme. On constate d'autre part que le second, qui paraît être le fameux sanctuaire de *Juno Curitis* souvent mentionné par les auteurs, est précisément placé dans l'axe de la région attribuée à Junon par le catalogue de Martianus Capella, c'est-à-dire dans l'axe de la deuxième région, laquelle correspond à la ligne N.-E = S.-O. On constate enfin que l'*antica* du temple faisait face au sud-ouest, c'est-à-dire à la partie de l'horizon opposée à la région de la divinité figurée par l'image.

1. *Notizie*, 1885, p. 33-39.

2. *Notizie*, 1887, p. 92-107.

§ 2. — CONSTRUCTION DES TEMPLES; LE PLAN.

Le plan d'un temple étrusque se rapproche d'un carré. « La longueur de la place, dit Vitruve, où l'on veut bâtir un temple à la manière toscane, étant divisée en six parties, il faut en prendre cinq pour la largeur, » autrement dit, la largeur doit être égale aux cinq sixièmes de la longueur [1]. « La longueur sera divisée en deux parties : celle de ces deux parties qui sera le plus éloignée de l'entrée sera réservée à l'emplacement des chapelles; celle qui sera le plus près de la façade sera laissée à la colonnade du portique d'entrée [2]. » Ces deux parties correspondent à ce que l'on appelle la *postica* et l'*antica*. « La largeur à son tour se divisera en dix parties, dont trois à droite et trois à gauche seront pour les petites chapelles ou pour les ailes, s'il y en a; les quatre autres seront pour le milieu [3], » ce qui veut dire que 1° si le temple est à trois *cellæ*, il y en aura une grande au milieu, large de $\frac{4}{10}$, flanquée à droite et à gauche d'une cella plus petite, large de $\frac{3}{10}$ seulement; 2° si le temple est à cella unique, celle-ci sera placée au milieu et flanquée à droite et à gauche d'un portique de colonnes, les dimensions relatives restant les mêmes : le mot *ala* employé ici par Vitruve répond en effet au mot grec πτερὸν qui désigne, dans la langue technique de l'architecture, une rangée de colonnes [4].

Jusqu'ici point de difficulté. Mais l'embarras commence lorsque Vitruve en vient à décrire la disposition de l'*antica* et de son portique : « *Spatium quod erit ante cellas in pronao, ita columnis designetur, ut angulares contra antas, parietum extremorum e regione, collocentur : duæ mediæ e regione parietum, qui inter antas et mediam ædem fuerint,* [*ita*] [5] *distribuantur et inter antas et columnas priores per medium*

1. Vitruve, IV, 7 : *Locus, in quo ædis constituetur, cum habuerit in longitudine sex partes, una adempta reliquum quod erit latitudini detur.*

2. *Longitudine autem dividatur bipertito et quæ pars erit interior, cellarum spatiis designetur, quæ erit proxima fronti columnarum dispositioni relinquatur.*

3. *Item latitudo dividatur in partes X. Ex his ternæ partes dextra ac sinistra cellis minoribus, sive ibi alæ futuræ sunt dentur, reliquæ quattuor mediæ ædi attribuantur.*

4. Témoin les termes *monoptère, diptère, périptère*, etc.

5. Je crois avec O. Müller (*Etrusker*, II, p. 233, note 21) qu'il faut supprimer *ita*, qui a pu s'introduire dans le texte soit par suite d'une corrélation naturelle avec la fausse lecture *ut* (donnée par quelques éditions) au lieu de *et*, soit à cause du voisinage de *fuerint*.

iisdem regionibus alteræ disponantur. » Ce texte a donné lieu à diverses interprétations [1]. Inghirami [2], adoptant les idées de Marquez [3], conçoit le plan d'un temple étrusque ainsi qu'il suit : 1° deux antes d'angle se projetant fort en avant, et au droit de chacune de ces antes une colonne ; 2° dans l'axe de l'entrée de la cella centrale, deux colonnes ; 3° entre chaque colonne d'angle et chaque colonne de milieu, une colonne ; soit en tout six colonnes de front sur la façade. Mais comme par suite de la saillie des antes latérales il reste un espace vide entre le front des colonnes et le seuil des cellas, Inghirami le remplit par deux rangées de quatre colonnes chacune. Il obtient ainsi un portique triple en profondeur et à cinq nefs. Tout cela est de pure fantaisie. Dans Vitruve il n'est nullement question de six colonnes de front. Les mots *angulares* et *duæ mediæ* ne peuvent indiquer que les deux colonnes d'angle et les deux colonnes intermédiaires, soit en tout quatre colonnes de front : c'est du reste le nombre que présentent les façades sculptées de Norchia et de Sovana.

La plupart des savants qui ont commenté le texte de Vitruve s'en tiennent à un front de quatre colonnes [4]. Mais si l'on est d'accord sur ce point, on ne s'entend pas sur la disposition du portique. Il faut tout d'abord écarter le système de Hirt qui présente un front de quatre colonnes également espacées et, par derrière, une seconde ligne de deux colonnes entre deux antes saillantes : système inadmissible, d'abord parce qu'il ne tient pas compte de l'inégalité des cellas en largeur, inégalité à laquelle devrait correspondre un entre-colonnement plus large au milieu qu'aux angles, comme cela se voit à Norchia et à Sovana ; ensuite parce qu'il implique l'existence d'antes projetées fort en avant, détail que Vitruve ne laisse pas le moins du monde soup-

1. Galiani, *trad. di Vitruvio,* liv. IV, 7, note 3, p. 154.

2. *Monum. etr.*, Ragion, II, p. 44. Ser. IV, pl. 5.

3. *Delle case di città degli antichi Romani*, pl. V, 17, et *Ricerche dell' ordine dorico*, pl. V, 2.

4. Stieglitz, *Arch. der Baukunst*, II, 1, p. 14. Hirt, *Die Baukunst nach den Grundr. der Alten*, p. 47, 70, 88 ; *Geschichte der Baukunst*, pl. XVII, 7. Canina, *Etruria maritima*, II, p. 153, 162. Abeken, *Mittelitalien*, p. 217, pl. III. Klenze, *Versuch der Wiederherstellung des toscan. Tempels*, p. 51. O. Müller, *Etrusker*, II, p. 233. Reber, *Vitruvius übersetzt und erläutert*, p. 120-122. Semper, *Der Stil.*, I, pl. 13 ; *Kleine Schriften*, p. 173 et suiv. Choisy, *Art de bâtir chez les Romains*, p. 145. Durm, *Baukunst der Etrusker*, p. 39 et suiv.

çonner et qui, selon une remarque judicieuse d'O. Müller [1], semble même contredit par un passage du même Vitruve [2].

Écartons de même l'hypothèse d'Abeken qui, lui du moins, laisse au milieu un plus large entre-colonnement, mais qui, se fondant sur une interprétation abusive du mot *alteræ,* imagine trois rangs de colonnes en profondeur. Nous nous trouvons alors en présence de deux solutions. L'une, celle de Semper [3], comporte une aire rectangulaire divisée en deux moitiés dans le sens de la longueur : la moitié postérieure ou *postica* est occupée par les trois cellas contiguës, séparées par des murs dont les têtes sont alignées et n'empiètent pas sur la moitié antérieure ou *antica ;* celle-ci est tout entière en colonnade et présente six colonnes ainsi disposées : quatre sur le front de la façade, au droit des quatre murs de la *postica,* et de chaque côté une colonne intermédiaire entre la colonne d'angle et la tête du mur extérieur, à égale distance de ces deux points. L'autre solution, qui est celle de Canina, de Klenze et d'O. Müller, ne diffère de la précédente que par le nombre des colonnes du portique, qu'elle porte à huit au lieu de six et qu'elle dispose quatre par quatre sur deux rangs. Tout dépend en somme de la manière dont on interprète la dernière phrase de Vitruve : *et inter antas et columnas priores per medium iisdem regionibus alteræ disponantur.* On remarquera qu'au début, quand il a voulu désigner la place de deux colonnes d'angle en face de chaque ante, Vitruve a employé un terme très précis, *contra antas.* L'expression *inter antas,* qui revient deux fois un peu plus loin, n'a pas évidemment le même sens. C'est une expression beaucoup plus vague et qui chaque fois a besoin d'être déterminée par une périphrase, ce qui prouve qu'elle peut avoir plusieurs sens. Il est impossible de la traduire par *entre le point où se trouve l'ante et autre chose;* car les murs latéraux de la cella centrale, dont Vitruve dit *qui inter antas et mediam ædem fuerint,* ne s'élèvent

1. O. Müller, *Etrusker*, II, p. 233, note 21.

2. Dans ce passage (IV, 8, 5) Vitruve parle de certaines constructions hybrides, moitié grecques et moitié toscanes, qui tiennent de l'ordonnance hellénique en ce sens qu'elles reproduisent le plan d'un temple *in antis*, mais qui, comme les temples étrusques, ont un portique d'entrée, disposition illogique, puisque dans le temple *in antis* les antes doivent être sur le front même du monument.

3. C'est celle qui paraît être le plus en faveur en Allemagne. Dans la plupart des ouvrages de vulgarisation archéologique, le temple étrusque est toujours représenté d'après les dessins de Semper. Voir Durm, *Baukunst der Etrusker*, p. 40.

pas entre les points où sont les antes et l'axe longitudinal du temple ; mais ils s'élèvent entre cet axe et les deux lignes qui de chaque côté passent par l'ante. L'expression *inter antas* désigne donc le rapport à une *ligne* et non pas le rapport à un *point*. Or, s'il y a deux lignes, celles des deux murs extérieurs, qui passent par les antes, il y en a une troisième qui passe aussi par les antes, c'est la ligne qui sépare la *postica* de l'*antica*, qui coupe perpendiculairement et par la moitié l'axe longitudinal du temple et où viennent s'arrêter les murs des cellas. Je crois que c'est à cette ligne que Vitruve fait allusion quand il dit : *inter antas et columnas priores*. On remarquera de plus qu'en parlant des colonnes qui sont au droit des murs extérieurs, Vitruve emploie le mot *regio* au singulier, au lieu qu'ici il met le pluriel : *iisdem regionibus*, comme s'il entendait faire une sorte de récapitulation et désigner les quatre murs de refend. Enfin l'expression *per medium* semble indiquer qu'il s'agit de l'espace resté vide au milieu de l'*antica* : s'il n'était question que d'une colonne intermédiaire à placer entre l'ante et la colonne d'angle de chaque côté, le terme juste serait *in medio*. Voici donc comment j'interpréterais le passage : « L'espace en avant du temple devant les cellas sera occupé par des colonnes : les colonnes d'angle (1, 4) seront dans l'axe des antes (A) au droit des murs extérieurs (AB, CD) ; entre ces colonnes, deux autres (2, 3) seront placées au droit des murs qui s'élèvent entre les lignes des deux murs extérieurs (AB, CD) et l'axe longitudinal du temple (X X) ; enfin dans l'espace intermédiaire compris entre l'alignement des antes (A D) et les colonnes de la première rangée (1, 2, 3, 4) on disposera une rangée de colonnes (5, 6, 7, 8) dans l'axe des premières [1]. »

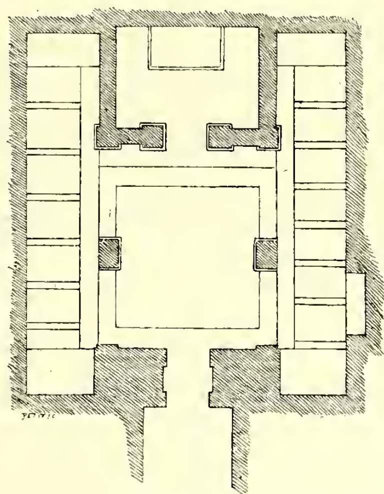


Fig. 179. — Plan de la tombe de Cervétri, dite à pilastres. (Voir plus haut, p. 193, fig. 150.)

1. Les lettres et les chiffres renvoient au plan annexé à la fig. 183, p. 275.

Ici s'arrêtent les renseignements de Vitruve sur le plan du temple étrusque. Avant d'aller plus loin, nous devons nous demander si ces renseignements ont une valeur absolue ou seulement relative, s'ils s'appliquent indistinctement à tous les temples étrusques ou seulement à quelques-uns, en un mot si le plan que nous avons essayé de reconstituer répond à un type invariable et uniforme, ou seulement à quelques exemples particuliers. La réponse n'est pas douteuse. Ce n'est pas un plan type. C'est le plan d'un temple déterminé que Vitruve a vu et observé : peut-être, comme l'ont pensé Hirt [1] et O. Müller [2], est-ce le temple de *Cérès, Liber* et *Libera,* consacré à Rome par Spurius Cassius en 491 av. J.-C., construit par conséquent à l'époque où l'histoire de l'architecture romaine se confond avec celle de l'architecture étrusque, temple qui subsistait encore au temps de Vitruve et qu'il mentionne ailleurs expressément comme exemple de l'ordonnance toscane [3].

Il est certain qu'il y avait d'autres plans que celui-là. Vitruve du reste le laisse entendre lorsqu'il envisage l'hypothèse d'un temple à cella unique flanquée d'ailes latérales. Mais voici d'autres preuves plus significatives encore. Gamurrini [4] signale près d'Orviéto les ruines d'une chapelle à cella unique du type grec dit *à antes,* c'est-à-dire avec deux colonnes en façade entre les antes. L'existence de petits sanctuaires analogues est encore attestée par la disposition d'une chambre sépulcrale de Cervétri (fig. 179) et par un grand nombre d'urnes funéraires en forme d'édicules. Quelques-unes sans doute peuvent aussi bien reproduire l'image d'une maison que celle d'un temple. Mais pour plusieurs d'entre elles l'assimilation à une chapelle me paraît incontestable. Micali, par exemple, en cite une qui, avec ses quatre colonnes angulaires, ses chapiteaux à volutes et la richesse de sa décoration architectonique, a quelque chose de monumental qui convient plutôt à un édifice religieux qu'à une habitation privée (fig. 180). Il est difficile de ne pas considérer comme une chapelle en raccourci une autre urne en forme de temple à cella unique qui a été trouvée à Orviéto dans les

1. Hirt, *Gesch. d. Bauk.*, I, 248.
2. O. Müller, *Etrusker*, II, p. 232.
3. Vitruve, III, 3, 5.
4. *Bulletino,* 1879, p. 21.

ruines d'un sanctuaire[1]. De même, sur plusieurs urnes du musée de Florence j'ai noté au milieu d'un bas-relief la représentation d'un édicule à cella unique, avec fronton soutenu par deux pilastres angulaires et entre ces pilastres une porte en retrait : sur le devant est un autel autour duquel sont groupés plusieurs personnages évidemment occupés à accomplir une cérémonie religieuse. L'édicule reproduit donc un temple; il repose d'ailleurs sur un soubassement élevé qui exclut toute idée d'habitation privée. On peut donc affirmer que les Étrusques construi-

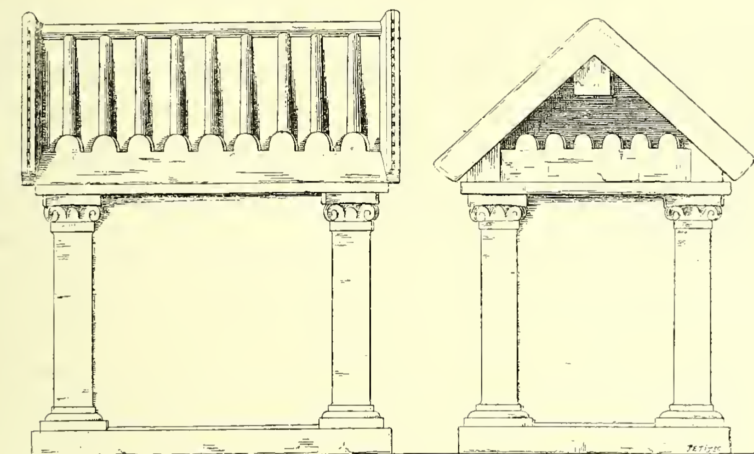


Fig. 180. — Urne cinéraire en forme de temple, au musée de Florence. Micali, *Monum. per servire*, pl. LXXII.

saient des temples à cella unique. Ces temples, qui devaient être en général de petites dimensions, étaient sans doute divisés par une porte, une cloison ou une barrière en deux compartiments correspondant l'un à l'*antica*, l'autre à la *postica*. L'*antica* formait ainsi un vestibule ouvert entre les deux murs latéraux projetés en avant. Telle est la disposition que reproduit une urne de Vulci (fig. 181, en bas).

Outre les temples à cella unique, il semble que les Étrusques aient eu aussi des temples à double cella. Sur ce point nous n'avons aucun témoignage formel, mais les sarcophages reproduisent si souvent l'aspect d'un temple que nous sommes autorisé à chercher dans l'architecture funéraire des éléments pour reconstituer les types de l'ar-

1. *Notizie*, 1885, pl. III, 6.

chitecture religieuse. Or il n'est pas rare de rencontrer des chambres sépulcrales presque carrées avec un large vestibule d'entrée (*antica*), et dans le fond un pilastre se détachant de la paroi et se projetant en avant pour diviser l'arrière-chambre (*postica*) en deux compartiments [1]. Au lieu de deux cellas contiguës latéralement, il est même possible qu'il y ait eu quelquefois deux cellas contiguës dos à dos, comme l'étaient celles du temple de Vénus et de Rome au pied du Palatin. : l'urne que je citais tout à l'heure présente ainsi à ses deux extrémités un enfoncement simulant un vestibule (fig. 181). Il y a là comme deux *antica* divergentes, ce qui implique deux *postica* adossées.

Comme on le voit, le plan du temple à trois cellas n'est pas un type unique. Seulement il y a lieu de croire qu'avec l'usage ce type s'était popularisé. C'était celui qui permettait le mieux de répondre aux prescriptions des *libri rituales* imposant à chaque ville un minimum de trois temples en l'honneur de Jupiter, Junon et Minerve. Ces trois divinités résidant l'une à côté de l'autre au N.-E., dans trois régions contiguës, devant avoir par conséquent des temples orientés à peu près dans le même sens et cela sur le point le plus élevé de la ville, c'est-à-dire dans un espace relativement restreint, on conçoit qu'au lieu de construire côte à côte trois temples distincts, on ait trouvé plus simple d'accoler trois cellas dans un seul et même ensemble architectural. L'art y gagnait en même temps, parce qu'au lieu d'avoir à faire de petites chapelles isolées et insignifiantes, les architectes avaient l'occasion de se déployer sur une plus grande surface et de donner à leur construction plus d'ampleur à la fois et de magnificence. De là vint sans doute leur prédilection pour ce genre de composition; de là vint aussi que lorsque plusieurs d'entre eux, appelés à Rome par les Tarquins [2], furent chargés de bâtir sur le Capitole un grand sanctuaire qui fût digne des hautes ambitions de la ville nouvelle, ils adoptèrent le plan à triple cella, le seul qui répondît à la fois aux projets fastueux des princes et aux nécessités du triple culte auquel le temple était destiné.

1. Micali, *Monum. per serv.*, pl. LXIII, 3. *Bulletino*, 1863, p. 43; 1874, p. 204, 226; 1877, p. 194. *Monumenti*, I, pl. XL, *b* 5, *d* 1, *d* 3. Dennis, I, 274.

2. Tite-Live, I, 56, 1.

C'est ici le lieu de dire quelques mots de ce temple fameux, tant de fois détruit et reconstruit, qui faisait l'orgueil de Rome, auquel venaient aboutir toutes les grandes cérémonies de la vie politique et religieuse et qui semblait être le gage de la destinée éternelle de la cité. Denys d'Halicarnasse nous en donne une description détaillée [1]. Pour nous en tenir ici à ce qui concerne le plan, voici comment on peut se le figurer : il s'étendait sur un espace rectangulaire qui avait 800 pieds de tour et dont la largeur était de 15 pieds inférieure à la longueur : soit une longueur de 207 pieds 1/2 sur une largeur de 192 1/2 [2]. Le *postica* se composait d'une cella centrale et de deux cellas latérales plus petites, lesquelles étaient chacune flanquées d'un portique simple répondant à ce que Vitruve appelle une *ala* (πτερόν). L'*antica* était un portique à triple rangée de colonnes. On a beaucoup discuté sur le nombre des colonnes que présentait le front de cette *antica*. Y en avait-il quatre ou six? Quatre est le chiffre que donnent les monnaies de Domitien [3] et un bas-relief de l'arc de Marc-Aurèle, représentant la façade capitoline [4]. Au contraire, les monnaies de Petilius Capitolinus [5] et de Vespasien [6] en donnent six. Les fouilles exécutées sur le Capitole ont prouvé que ce chiffre est le vrai. Si l'on compare le plan du temple Capitolin

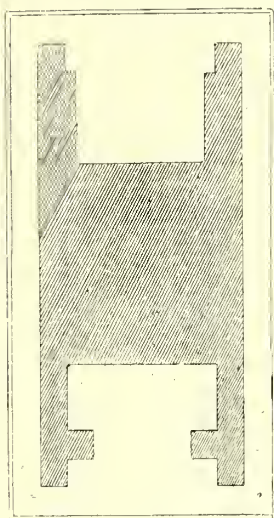


Fig. 181. — Plan d'une urne cinéraire en forme de temple. Micalli *Monumenti per serv.*, pl. LVII, 5.

1. Denys d'Halic., IV, 61. Lanciani, *Bulletino della commiss. archeol. municipale*, III, 1875, p. 165-189, pl. XVI-XVIII. Jordan et Schupmann, *Annali*, 1876, p. 145-172. *Monumenti*, X, pl. XXX[a]. Huelsen, *Mittheilungen* (Rome), III, p. 150-155. Daremberg et Saglio, *Dictionn. des antiquités, Capitolium*. (Voir la bibliographie à la fin de l'article.)

2. Soit en mètres : 66m,28 pour le grand côté, et 57m,04 pour le petit. Les mesures prises sur les ruines par Jordan et Schupmann donnent 51 mètres pour le petit côté, et si l'on y ajoute les 15 pieds de plus indiqués par Denys, on a pour le grand côté 55 mètres (*Annali*, 1876, p. 163). Les mesures de Denys se rapportent peut-être au périmètre du soubassement et non au périmètre du temple lui-même.

3. Cohen, *Monnaies impériales*, I, p. 387, n° 1.

4. *Annali*, 1851, p. 389. *Monumenti*, V, pl. XXXVI.

5. Datant de l'an 40 av. J.-C. Babelon, *Monnaies de la Républ. rom.*, II, p. 291. De Kœhne, *Revue de numismatique belge*, 5e série, t. II. 1870, p. 51 et suiv., pl. III.

6. Cohen, *Monn. impér.*, I, p. 319, nos 403-409. Donaldson, *Architt. numism.*, p. 6, n. 3.

avec celui du temple défini par Vitruve, on voit qu'ils ne diffèrent pas essentiellement l'un de l'autre et que la seule chose qui distingue le temple Capitolin, c'est un rang de colonnes de plus en avant et sur les côtés (fig. 182)[1]. Quant au nombre des colonnes des portiques latéraux, il était de six, suivant Abeken[2] ou de sept suivant O. Müller[3] : pour le déterminer avec sûreté, il faudrait savoir si le mur du fond de la *postica* tenait toute la largeur du rectangle ou bien s'il ne dépassait pas l'alignement des murs extérieurs des cellas latérales. Suivant qu'on adopte l'une ou l'autre de ces deux solutions, on est conduit à supprimer ou à ajouter une colonne d'angle de chaque côté au droit du mur de la *postica*. J'incline à croire que le mur du fond s'étendait sur toute la largeur du rectangle occupé par le temple et que par conséquent le nombre des colonnes latérales était de six seulement. Telle est en effet la disposition que présentent les ruines du temple récemment découvert sur l'emplacement de l'ancienne *Falerii*[4]. La comparaison est d'autant plus légitime que le sanctuaire de *Falerii* avait, à quelques mètres près, les mêmes dimensions que le sanctuaire capitolin[5] et comportait comme lui trois cellas contiguës flanquées d'ailes latérales. On remarque seulement à *Falerii* une particularité curieuse : au fond de la cella du milieu, le mur du fond de la *postica* est ouvert et la chapelle se prolongeait en une sorte d'abside à gradins dans laquelle on a trouvé les restes d'un piédestal

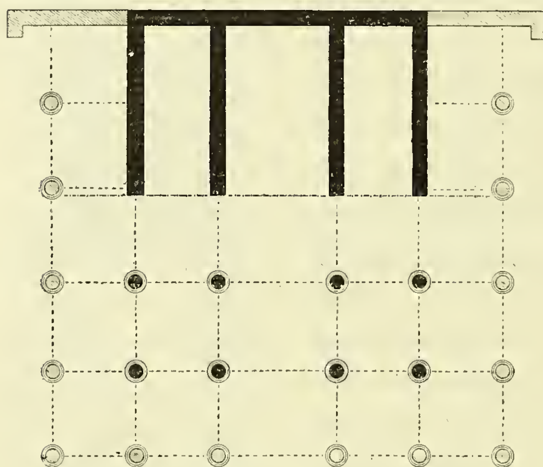


Fig. 182. — Plan du temple de Jupiter Capitolin.

1. J'ai cherché à montrer le rapport des deux temples par deux teintes différentes sur le plan du sanctuaire Capitolin. Toutes les parties du temple toscan sont en noir ; et tout ce qui, dans le Capitole, y a été ajouté est en gris.

2. Abeken, *Mittelitalien*, p. 220.

3. O. Müller, *Etrusker*, II, p. 234.

4. *Notizie*, 1887, p. 92 et suiv., pl. II, 2.

5. Le mur du fond avait 43 mètres environ.

et d'une vasque[1]. Il est probable que cette disposition n'appartient pas au plan primitif et que le temple a subi dans le cours des âges quelques remaniements.

Quand on considère le plan du temple étrusque, il est impossible de ne pas être frappé de ce que j'appellerais volontiers le décousu d'une pareille composition. Tandis que le plan du temple grec forme un ensemble logique, où tout se tient, où portiques et murs se développent de concert, s'accompagnent dans leurs contours et se moulent pour ainsi dire l'un sur l'autre comme le vêtement sur le corps, le plan du temple étrusque au contraire est d'une incohérence qui trahit la juxtaposition d'éléments disparates. Les portiques et les cellas sont complètement indépendants les uns des autres : aux uns toute l'*antica,* aux autres toute la *postica.* Les deux provinces sont limitrophes sans doute, mais n'ont l'une avec l'autre d'autre lien que le hasard d'un rapprochement factice. La colonnade ne laisse rien deviner des formes de l'édifice auquel elle est comme affublée. C'est un vestibule, et rien de plus. Nous sommes en présence d'une architecture hybride, moitié italique, moitié hellénique[2], qui, faute de savoir combiner en un tout raisonné ce qu'elle tient d'une vieille tradition nationale et ce qu'elle emprunte à l'étranger, se contente d'une simple adaptation. Ici encore on voit nettement de quelle manière les Étrusques ont subi l'influence de l'hellénisme : ils en ont pris certaines apparences, mais n'en ont compris ni le sens ni la portée.

§ 3. — CONSTRUCTION DES TEMPLES ; ÉLÉVATION.

Les temples étrusques, bâtis sur une éminence de façon à dominer l'horizon, étaient de plus fondés, comme la plupart des temples grecs, sur une plate-forme naturelle ou artificielle qui les surélevait. Plusieurs de ces plates-formes se voient encore en quelques points de l'Italie

1. *Notizie*, 1887, p. 94, 95.

2. On remarquera que le temple décrit par Vitruve et le temple Capitolin, qui sont donnés par les anciens comme des types de l'ordonnance toscane, appartiennent tous deux au cinquième siècle, c'est-à-dire à une époque où l'hellénisme règne en maître dans l'Étrurie.

centrale[1]. Les unes sont taillées dans le roc vif, les autres sont faites de blocs rapportés. Denys d'Halicarnasse décrit les énormes substructions sur lesquelles reposait le temple du Capitole[2], substructions qui faisaient l'admiration des Romains et que Pline trouve insensées[3]. Il fallut ravaler la roche, faire des terrassements, construire des murs de soutènement dont les traces subsistent dans les jardins du palais Caffarelli[4]. Le temple se dressait ainsi comme sur un immense piédestal à gradins : tel est du reste l'aspect qu'en donnent les bas-reliefs et les monnaies.

Sur les murs et la colonnade, j'ai peu de chose à dire. Les murs étaient pleins et construits sans doute soit dans l'appareil quadrangulaire régulier qu'on observe si souvent dans la nécropole d'Orviéto, soit dans l'appareil familier aux Étrusques et qui comporte des pierres placées tantôt en largeur et tantôt en longueur[5]. Ils étaient d'ordinaire fort épais : ainsi au Capitole les fondations retrouvées accusent une épaisseur de 4 mètres environ pour les murs de refend qui séparent les cellas[6]; les mêmes murs à Cività Castellana ont 2 mètres d'épaisseur, tandis que le mur du fond en a 3[7]. Les parois des cellas étaient percées de fenêtres : on a en effet trouvé dans les ruines de Cività Castellana des plaques de terre cuite encadrées d'une sorte de châssis et découpées à jour, avec des ornements végétaux fort élégants présentant l'aspect d'une grille historiée[8]. Quant aux colonnes, Vitruve nous en décrit ainsi l'aspect et les proportions : « La grosseur des colonnes à la base doit être de la septième partie de leur hauteur, et cette hauteur doit être égale au tiers de la largeur du temple. Le diamètre du fût à la partie supérieure doit être d'un quart plus petit que le diamètre du fût à la base. Les bases doivent avoir une hauteur égale à un demi-diamètre. Les plinthes de ces bases, plinthes rondes, seront deux fois moins hautes

1. *Annali*, 1829, 71; 1832, 15; 1839, 200. *Monumenti*, I, pl. II. Promis, *Alba Fucense*, p. 228. Petit-Radel, *Memorie dell'Inst.*, p. 62.
2. Denys d'Halic., IV, 7.
3. Pline, *H. N.*, XXVI, 104.
4. *Annali*, 1876, p. 145 et suiv.
5. C'est ainsi que sont construits les murs du temple de *Falerii* (*Notizie*, 1887, p. 94).
6. *Annali*, 1876, p. 148.
7. *Notizie*, 1887, p. 94.
8. *Notizie*, 1887, p. 96, 139. Plusieurs de ces plaques paraissent avoir appartenu à de fausses fenêtres.

que les bases : de telle sorte qu'elles représentent la hauteur du tore et du congé. On fera le chapiteau haut d'un demi-diamètre et le tailloir large d'un diamètre. La hauteur du chapiteau étant divisée en trois, on donnera un tiers au tailloir, un tiers à l'échine, un tiers à la gorge avec l'astragale et le congé. » J'ai montré plus haut ce qu'il y avait de suspect dans cette précision doctrinale. Admettons cependant que dans certains cas le type des colonnes ait été conforme aux lois formulées ici par Vitruve, mais à la condition qu'il soit bien entendu que ce type n'était pas unique. Quel que soit du reste le modèle que l'on adopte, l'aspect général du temple ne change guère.

Les intervalles entre les colonnes étaient plus grands dans les temples étrusques que dans des ordonnances helléniques. Vitruve dit des temples toscans qu'ils étaient d'ordinaire *aréostyles*[1]. De plus les intervalles n'étaient pas égaux. Les colonnes étant placées au droit des cellas et la largeur de la cella centrale étant à la largeur des cellas latérales comme 4 est à 3, il en résulte que l'entre-colonnement qui servait de passage à l'entrée était d'un douzième plus large que les autres.

Nous touchons maintenant à une question difficile et fort controversée, celle du comble. On remplirait un volume rien qu'à vouloir résumer les discussions dont elle a été l'occasion depuis la Renaissance. Ai-je besoin de dire que je n'entreprendrai pas ici un pareil travail, qui n'aurait d'ailleurs qu'un intérêt de curiosité? A force de tourner et de retourner le texte de Vitruve, qui constitue en la matière notre unique autorité, on peut arriver à en tirer un sens satisfaisant, à en dégager certaines données précises, et, qui plus est, matériellement réalisables. Mais pour cela il faut faire dans une certaine mesure œuvre d'ingénieur. Faute d'avoir les connaissances techniques nécessaires, j'ai fait appel à l'affectueuse complaisance de M. Choisy, dont on connaît les beaux travaux sur l'histoire de l'architecture antique et dont la haute compétence ne saurait être mise en doute. M. Choisy, qui s'était déjà occupé du temple toscan[2], mais qui sur certains points croyait devoir corriger son premier projet de restauration, a bien voulu repren-

1. Vitruve, III, 3, 5. Au Capitole, la distance entre les colonnes, mesurée d'axe en axe, était de 9 mètres 20 (*Annali*, 1876, p. 149).

2. *Art de bâtir chez les Romains*, p. 145.

dre avec moi l'étude du texte de Vitruve et discuter dans les plus menus détails les éléments de la construction. Je suis heureux de dire ici tout ce que je dois à cette précieuse et bienveillante collaboration. Voici le passage de Vitruve[1] : « Sur les colonnes on placera des pièces jumelles dont l'épaisseur sera en proportion de la grandeur du monument[2] et qui jointes ensemble auront une largeur égale au diamètre supérieur du fût. Elles seront assemblées au moyen de queues d'aronde, mais avec des cales[3], de façon qu'entre les deux pièces il y ait un vide large de deux doigts ; car quand elles se touchent et que l'air ne circule pas entre elles, le bois s'échauffe et pourrit. Sur les pièces jumelles et sur la crête des murs on posera d'autres pièces[4] qui feront saillie en avant d'une quantité égale au quart de la hauteur des colonnes, et sur les têtes de ces pièces on clouera des planches. Sur tout cela on construira un tympan soit en maçonnerie, soit en charpente et par-dessus on placera la pièce de faîtage, les chevrons, les pannes, et le comble sera fait de telle sorte que le toit complètement achevé[5] ait pour l'écoulement des eaux une pente au tiers[6]. »

Il est facile de distinguer dans ce passage sept éléments différents : 1° les *trabes compactiles ;* 2° les *trajecturæ mutulorum ;* 3° le *tympanum ;* 4° le *columen ;* 5° les *cantherii ;* 6° les *templa ;* 7° le *stillicidium.* Voyons comment ils peuvent s'agencer.

1. *Supra columnas trabes compactiles imponantur, uti sint altitudinis modulis iis, qui a magnitudine operis postulabuntur; eæque trabes compactiles ponantur, ut eam habeant crassitudinem, quanta summæ columnæ erit hypotrachelium, et ita sint compactæ subscudibus et securiclis, ut compactura duorum digitorum habeat laxationem. Cum enim inter se tangunt, et non spiramentum et perflatum venti recipiunt, concalefaciuntur et celeriter putrescunt. Supra trabes et supra parietes trajecturæ mutulorum parte quarta altitudinis columnæ projiciantur : item in eorum frontibus antepagmenta figantur, supraque ea tympanum fastigii structura seu de materia collocetur : supraque id fastigium columen, cantherii, templa ita sunt collocanda, ut stillicidium tecti absoluti tertiario respondeat.*

2. Vitruve ne prescrit pas de dimensions précises, parce qu'en fait de charpentes, tout dépend du bois qu'on emploie, lequel peut être plus ou moins résistant.

3. Selon M. Choisy, il est probable qu'outre les tenons d'assemblage, il y avait entre les deux pièces de bois quelque chose qui les empêchait de se rapprocher. Ainsi s'expliqueraient les deux termes *subscudibus et securiclis.*

4. Je ne traduis pas ici l'expression *trajecturæ mutulorum* qui sera expliquée plus loin.

5. C'est-à-dire muni de voliges et de tuiles.

6. Le passage est assez embarrassant. Je ne crois pas qu'on puisse faire dépendre *tecti absoluti* de *tertiario.* Quand Vitruve veut dire le tiers d'une quantité exprimée, il n'emploie jamais *tertiarum*, mais *tertia pars templi, muri, columnæ. Tertiario* doit être une expression technique employée absolument, sans détermination explicite, et répondant à une formule courante, comme nous disons *au tiers, au quart.* Une pente au tiers est celle que donne l'hypoténuse d'un triangle rectangle ayant une hauteur égale au tiers de la base.

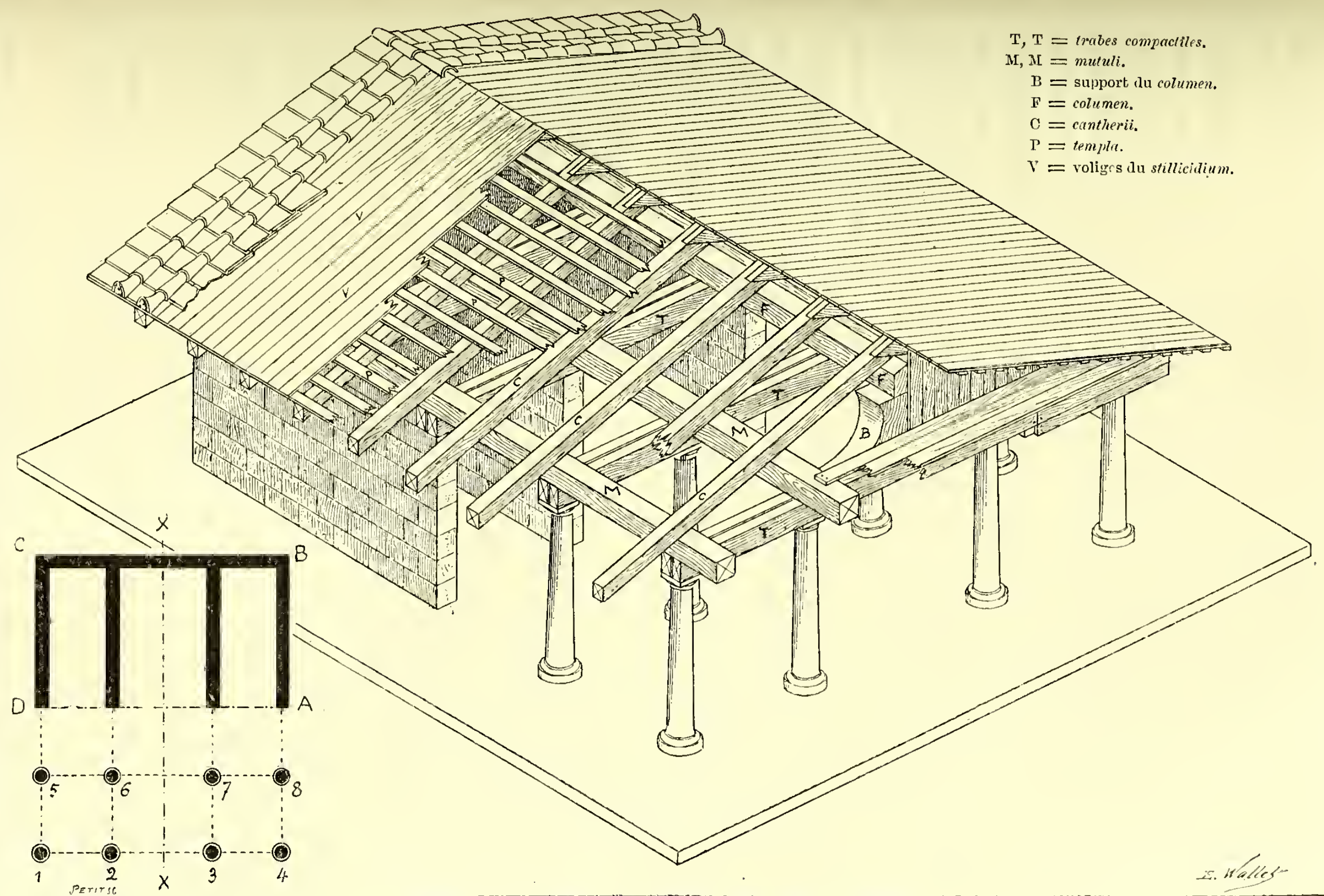


Fig. 183. — Le temple toscan, d'après Vitruve; plan et élévation.

Pour les *trabes compactiles,* Vitruve ne nous dit pas dans quel sens elles se placent. Mais étant donné ce que nous savons des charpentes étrusques, lesquelles comportent presque toujours des pièces posées les unes sur les autres à angle droit, nous pouvons affirmer que leur direction n'est pas la même que celle des *mutuli.* Du reste, dans la charpenterie la règle est plutôt de croiser les pièces que de les superposer dans le même sens. Il faut donc avant tout déterminer l'axe des *mutuli.* Vitruve dit *trajecturæ mutulorum,* ce qui indique que les pièces en question ont à traverser un espace vide et forment comme un pont entre deux parties de l'édifice; il dit d'autre part qu'elles portent à la fois sur les colonnes et sur les murs, *supra trabes* et *supra parietes.* Or il n'y a de colonnes que dans l'*antica* et il n'y a de murs que dans la *postica.* Donc les *mutuli* relient l'*antica* à la *postica,* ce qui revient à dire qu'ils sont placés dans le sens de la longueur. Cette interprétation est confirmée par le mot *projiciantur,* lequel indique une saillie en avant de la façade. Dès lors s'impose la disposition des *trabes* dans le sens de la largeur.

Je mettrais donc une paire de poutres jumelles sur les quatre colonnes du premier rang; une autre paire de poutres semblables sur les quatre colonnes du second rang; une troisième paire posant sur l'extrémité des quatre murs des cellas; une quatrième un peu plus en arrière, à peu près au milieu des quatre murs; une cinquième enfin sur la crête du mur de la *postica,* les cinq paires étant toutes parallèles et à égale distance les unes des autres. Le texte n'autorise la pose que des deux premières paires sur les colonnes. Si j'ajoute les autres, c'est par analogie avec ce qui se voit dans mainte chambre sépulcrale à plafond apparent. (Voir p. 195, fig. 153.) On conçoit du reste que Vitruve n'ait pas eu besoin d'aller jusqu'au bout de sa description; parlant pour des hommes du métier, il pouvait se contenter d'indications sommaires [1].

Plaçons maintenant les *mutuli.* Vitruve ne nous en donne pas le nombre, mais comme ils portent sur les murs de refend, il est vraisem-

1. Quand le temple avait comme au Capitole ou à *Falerii* un portique latéral, il est probable que les *trabes* se prolongeaient de chaque côté du mur extérieur et que l'extrémité de chacune d'elles portait sur une colonne.

blable qu'il y en a autant que de murs, c'est-à-dire quatre. Ils s'avancent en saillie et dépassent l'aplomb des colonnes de la façade d'une quantité égale au quart de la hauteur des colonnes. Comme il se peut que le temple ait une façade secondaire derrière la *postica,* il est permis de croire que de ce côté aussi les têtes des *mutuli* font saillie et dépassent, de la même quantité que sur la façade principale, l'aplomb du mur du fond. Au-dessus des *mutuli* s'élève, en avant et en arrière du temple, le *tympanum,* nécessaire à l'établissement d'un pignon triangulaire. Son vrai rôle est de porter le *columen,* c'est-à-dire le faîtage, grande pièce de bois longitudinale qui forme l'arête du toit et doit être assez haute pour que la pente des rampants soit suffisante. Cette pente devant être au tiers, la hauteur est calculée de façon que, l'édifice étant couvert, la ligne perpendiculaire (A B), menée de la crête du toit au niveau supérieur des *mutuli,* soit égale au tiers de la base du triangle rectangle (A B D) dont cette ligne est la hauteur, c'est-à-dire au sixième du balcon (C D) formé par les *mutuli* entre les deux chevrons d'angle (A B, A C). Le poids du faîtage et de toutes les pièces qu'il supporte étant considérable, le *tympanum* ne saurait être une construction légère. Vitruve dit qu'on peut le faire en pierre ou en bois. Celui qui est représenté sur notre figure est conforme au modèle que donnent plusieurs chambres sépulcrales décorées de peintures et présentant un comble simulé : c'est une sorte de billot plein, évidé sur les côtés. Quand l'édifice n'avait pas de grandes dimensions, deux billots de ce genre pouvaient suffire, un à chaque extrémité. Mais quand il s'agissait de soutenir un faîtage de 30 ou 40 mètres, il est

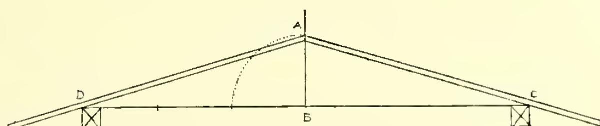
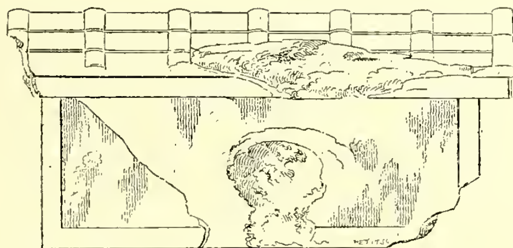


Fig. 184. — Tracé de la pente du *stillicidium.*


Fig. 185. — Face longitudinale d'une urne cinéraire en forme de temple (voir le plan, fig. 181).

probable qu'il y avait de distance en distance, à l'aplomb de chacune des poutres jumelles, soit un billot, soit un support de bois vertical ou poinçon.

Le reste de la charpente se reconstitue aisément : on a les *cantherii* ou chevrons (C, C), qui s'appuient d'une part sur le faîtage et d'autre part sur les *mutuli,* et qui dépassent sans doute l'aplomb des murs latéraux d'une quantité égale à la saillie des *mutuli* sur la façade ; puis viennent les *templa* (P, P) ou pannes, qui croisent les chevrons à angle droit et qui débordent en avant et en arrière du temple jusqu'à l'aplomb des têtes des *mutuli;* enfin des planches (V, V) clouées sur les pannes portent les tuiles plates et trapézoïdales [1], couvertes à leur jonction par des tuiles semi-cylindriques.

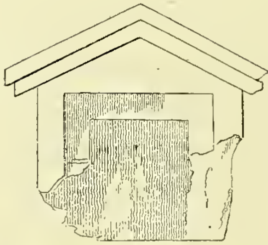


Fig. 186. — Façade de l'urne précédente.

Voilà comment nous croyons pouvoir nous figurer le système du comble toscan. Comme on le voit, le fronton n'est pas comme chez les Grecs à l'aplomb des colonnes de la façade : c'est une sorte de balcon couvert qui repose en encorbellement sur les bouts des *mutuli.* Cette position en porte à faux peut paraître singulière, mais M. Choisy a montré que, si elle est en contradiction avec les usages actuels de l'architecture, elle est parfaitement conforme aux habitudes de la construction antique [2]. La plupart des façades sculptées dans le roc qu'on voit en Lycie et sur divers points de l'Asie Mineure et qui présentent des imitations de charpentes ont ainsi des frontons proéminents. Nous savons d'ailleurs que de pareils frontons existaient en Étrurie par l'exemple d'une urne cinéraire reproduisant l'aspect d'un édifice (fig. 185). L'image est plus ou moins conventionnelle, mais la saillie du comble est franchement accusée. Cette disposition explique pourquoi les Étrusques ne mettaient pas, comme les Grecs, dans les tympans de leurs temples des statues massives et se contentaient de statues creuses en terre cuite ou de bas-reliefs

1. On en a retrouvé à Cività Castellana. *Notizie,* 1887, p. 98. Pour l'agencement des toitures, voir Borrmann, *Ueber eine etruskische Aschenciste des Florentiner Museums,* dans les *Histor. u. philol. Aufsätze Ernst Curtius... gewidmet,* p. 167 et suiv.

2. *Art de bâtir chez les Romains,* p. 146.

appliqués : sur ce balcon de bois il fallait en effet une décoration légère. Pour ce qui est de la saillie des chevrons sur les côtés, nous l'avons supposée égale à celle des *mutuli* sur la façade, quoique rien dans Vitruve ne nous y autorisât : mais il n'est pas vraisemblable que la charpente n'ait été protégée contre la pluie que sur les deux façades. Et puis nous trouvons l'indication d'auvents latéraux très avancés sur l'urne déjà citée (fig. 186), ainsi que sur un bas-relief de Berlin qui représente un édifice à fronton (fig. 187). Le sculpteur a reproduit avec une

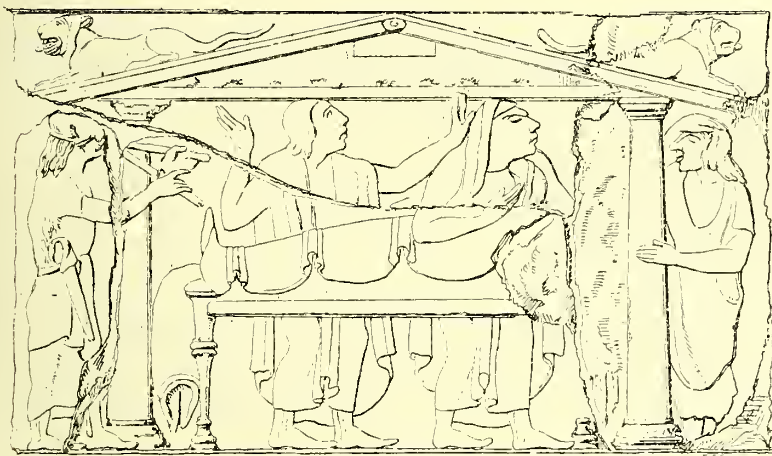


Fig. 187. — Exposition funéraire et lamentations. Bas-relief d'un cippe de Chiusi au musée de Berlin. Micali, *Monumenti inediti*, pl. XXII, 1.

exactitude scrupuleuse plusieurs des détails de la construction, et s'est appliqué à bien marquer la saillie des chevrons, comme si cette saillie était la caractéristique même du monument qu'il avait sous les yeux et dont il voulait éveiller l'idée. Ainsi coiffé de sa charpente qui déborde de tous les côtés, notre temple répond bien à l'idée que nous donne Vitruve des sanctuaires toscans, bas, larges et comme écrasés sous leur couronnement [1].

Les auvents proéminents paraissent d'ailleurs avoir été dans le goût de l'architecture étrusque, témoin certaine urne de Chiusi en forme de maison [2]. Chose curieuse, ce goût subsiste encore aujourd'hui dans la

1. Vitruve, III, 3, 5 : *Ædium species sunt barycephalæ, humiles, latæ.*

2. Voir plus loin, au chapitre de l'architecture privée, p. 290, fig. 198.

Toscane. Parcourez les rues de Florence, de Pistoia, de Sienne, d'Arezzo, de Pise, de Pérouse, vous serez frappé de voir que les toits n'y sont pas faits comme dans le reste de l'Italie [1]. Les auvents sont larges et forment une sorte de galerie couverte. Dans les rues étroites, les avant-toits des maisons opposées se rejoignent presque. Si vous demandez d'où vient cette disposition, on vous donne une foule de raisons tirées du climat et de la nécessité où l'on se trouve d'arrêter les rayons d'un soleil trop ardent, et si vous faites remarquer qu'à Rome, à Naples et ailleurs, où le soleil est aussi brûlant, ces sortes d'abri n'existent pas, on finit par vous répondre par cet argument décisif : « On a toujours fait ainsi. » Il y a là une habitude locale qui se perpétue d'âge en âge, sans qu'on sache trop pourquoi, et qui peut-être remonte à l'antiquité étrusque. Rien n'est si tenace que les traditions des métiers. Si les maçons de Rome construisent encore aujourd'hui comme il y a dix-huit siècles, on conçoit que les charpentiers aient pu, eux aussi, conserver certaines habitudes d'autrefois, d'autant plus qu'il n'y a point de corporation où l'on soit plus fidèle à la technique du passé [2].

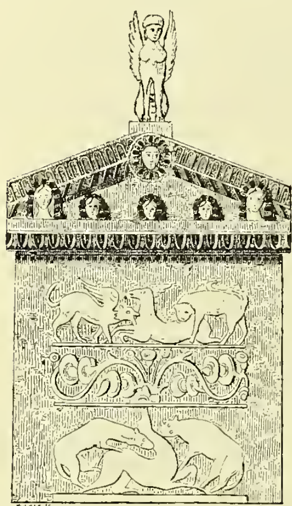


Fig. 188. — Face latérale d'un sarcophage de Bomarzo (voir plus haut, p. 197, fig. 154).

Le temple toscan de Vitruve n'est pas le seul type que les Étrusques aient connu. De même que les plans pouvaient varier, de même le système des combles n'était pas uniforme. Il est probable que les sanctuaires flanqués de portiques latéraux avaient un aspect un peu différent de celui que nous avons reconstitué. Abeken [3] pense avec raison que dans ce cas le *stillicidium* en saillie n'avait aucune raison d'être, les portiques latéraux mettant à couvert les côtés de la *postica*. Et de fait les représentations qui nous restent de la façade du temple Capitolin sur les médailles et les bas-reliefs ne laissent pas soupçonner

1. *Dict. de l'Acad. des Beaux-Arts*, t. III (Chevron), pl. LII.

2. Choisy, *Art de bâtir chez les Romains*, p. 147.

3. *Mittelitalien*, p. 219.

l'existence d'auvents proéminents. Le comble a plutôt des ressemblances avec celui du temple grec. Il est vrai que nous avons sous les yeux non pas le comble tel qu'il était à l'origine, mais le comble tel qu'il existait au temps de l'empire, quand le temple plusieurs fois détruit avait été déjà plusieurs fois rebâti et portait, comme les autres temples de Rome à cette époque, un entablement de pierre au lieu d'un entablement de bois.

En tous cas, les façades des tombes de Norchia et de Sovana présen-



Fig. 189. — Plaque décorative en terre cuite trouvée à Cervétri. Campana, *Opere in plastica*, pl. XIII. Hauteur, 0m,65.

tent des frontons dont les angles dépassent à peine l'alignement des colonnes latérales. Il en est de même de la plupart des urnes et des sarcophages en forme d'édicules (fig. 188) : c'est à peine si sur plusieurs centaines d'urnes de ce genre vous rencontrerez deux ou trois combles en saillie. Que faut-il conclure de ces remarques? Avons-nous eu tort de nous attacher au texte de Vitruve? Non. Il me semble qu'il n'y a là qu'une question de date. Si, comme la chose est probable, le temple qui a servi de modèle à Vitruve est celui de Cérès construit en 491 avant J.-C., nous avons là le comble tel qu'on le concevait au début du cinquième siècle avant notre ère, à une époque où l'architecture étrusque, tout en

empruntant à l'architecture grecque quelques-unes de ses formes, ne s'était pas encore dégagée des procédés de charpente, dont la technique était pour elle comme une tradition nationale. Au contraire, les frontons de Norchia et les urnes funéraires sont d'une époque voisine du troisième siècle, c'est-à-dire d'une époque où l'art étrusque tend à dépouiller ce qui lui reste de particulier pour se modeler plus ou moins adroitement sur l'art grec. A ce moment l'Étrurie est presque complètement hellénisée. C'est la Grèce qui fournit les sujets et les formes. C'est la Grèce que l'on copie sur les bas-reliefs, dans les peintures, dans les arts industriels. L'architecture n'échappe pas à la prise de cet hellénisme qui est partout et elle achève de sacrifier à cet hellénisme tout-puissant l'originalité de ses échafaudages surplombants.


Fig. 190. — Plaque décorative en terre cuite. Musée Grégorien du Vatican.

Pour avoir une idée complète du temple étrusque il faut habiller en quelque sorte la massive ossature de la charpente. Vitruve dit que des ais, *antepagmenta,* étaient cloués à l'extrémité des *mutuli* de manière à en cacher les têtes saillantes. Il est permis de penser que d'autres planches étaient clouées contre le *tympanum*, formant ainsi comme un fond triangulaire contre lequel on appliquait la décoration du fronton. La base des statues reposait sans doute sur une sorte de balcon en planches porté par les têtes saillantes des *mutuli.* Des moulures de bois ou de terre cuite dissimulaient partout la nudité sèche et anguleuse des solives ; des plaques de terre cuite sculptées et peintes formaient des frises d'ornements végétaux ou de figures décoratives (fig. 189, 190). Des masques étaient appliqués à l'extrémité du *columen* et quelquefois aux angles latéraux du fronton (fig. 188). Tout le long du toit s'élevaient des antéfixes, modelées quelquefois avec beaucoup d'art, qui faisaient corps avec la dernière tuile creuse (fig. 191 ; voir aussi, p. 197, fig. 154). Sur la crête du toit, au sommet du fronton, se dressait une statue ou bien un groupe, comme le quadrige de

Jupiter qui ornait le temple Capitolin, et de chaque côté, presque à l'extrémité des rampants, étaient disposées des statues en acrotère, des lions par exemple, ou des sphinx, ou des chevaux, ou des aigles (fig. 187, 188). Ajoutez à cela les peintures qui décoraient les murs des cellas, peintures dont les anciens nous parlent quelquefois et qui paraissent avoir été de grandes compositions mythologiques [1]. Tout cela brillait des plus vives couleurs, sous le beau soleil du Midi, tandis qu'une multitude d'appliques métalliques en bronze doré jetaient aux yeux l'éclat de leur scintillement.



Fig. 191. — Antéfixe peinte de Cervétri, au Louvre.

De toute cette magnificence on ne pouvait se faire jusqu'ici qu'une idée assez vague, parce qu'on n'avait que de rares débris. Désormais, grâce aux découvertes récentes faites à Civitâ Castellana (*Falerii*), sur l'emplacement de deux temples, on pourra embrasser d'un coup d'œil l'ensemble d'un sanctuaire étrusque [2]. Les fragments céramiques recueillis dans les ruines sont si abondants et si bien conservés avec leur coloration primitive, qu'on a pu entreprendre une restauration à peu près complète des temples en question. Cette restauration, qui se fait à Rome, est, nous dit-on, en bonne voie. Mais le gouvernement italien la tient encore secrète jusqu'au jour où tout sera prêt pour une exposition publique qui doit être comme un coup de théâtre archéologique.

1. Pline, *H. N.*, XXXV, 154 : *Plastæ laudatissimi fuere Damophilus et Gorgasus idem pictores, qui Cereris ædem Romæ ad circum maximum utroque genere artis suæ excoluerant.* Quintilien (I, 4, 16) parle de temples très anciens, construits évidemment dans le style étrusque, qui portaient écrits sur leurs parois les noms d'*Alexanter*, de *Cassantra*, d'*Hecoba*, de *Pulixena*, ce qui indique des peintures à sujets mythologiques.

2. *Notizie*, 1887, p. 94 et suiv.; p. 137 et suiv. Les notices publiées sont très succinctes; on a tenu à ne pas déflorer la découverte.

CHAPITRE X.

L'ARCHITECTURE PRIVÉE.

L'architecture privée est par sa nature beaucoup plus variable que l'architecture militaire ou que l'architecture religieuse. Lorsqu'un peuple bâtit des remparts, c'est pour répondre à certaines exigences d'art militaire, qui ne varient guère tant qu'une révolution industrielle ne vient pas créer de nouveaux moyens de destruction. Aussi voit-on le même type de fortifications subsister pendant des siècles : il y a vingt ans, nous appliquions encore les règles formulées par Vauban au temps de Louis XIV. Quant aux édifices religieux, ils sont conçus suivant certaines traditions qui passent pour avoir une origine divine et qui, comme telles, sont imprescriptibles et immuables.

Il n'en est pas de même pour l'architecture privée. L'homme qui se construit une demeure n'a d'autre souci que de se créer un abri et n'a d'autre règle que la commodité. Habite-t-il un pays sec ou pluvieux, froid ou chaud; est-il riche ou pauvre; vit-il en groupes nombreux ou en familles isolées ? Il établit sa maison d'une autre manière et selon d'autres vues. Si le paysan grec d'aujourd'hui a une maison qui ressemble à celle des héros d'Homère, c'est qu'il vit sous le même ciel que le paysan d'Homère et que son existence a conservé quelque chose de la simplicité homérique. Si en France au contraire la maison rustique n'est plus ce qu'était celle du serf au Moyen-Age, c'est qu'à défaut du climat, les conditions sociales ont été modifiées. Pour bien comprendre l'architecture privée d'un peuple, il faut donc envisager les diverses vicissitudes que la vie de ce peuple a traversées.

Or, si nous considérons les Étrusques, nous constatons qu'ils ont changé plusieurs fois de climat. Avant leur immigration en Italie, ils

ont séjourné avec les Italiotes dans les régions des Alpes, c'est-à-dire dans un pays froid. De là ils ont passé dans le bassin du Pô et se sont établis au milieu d'une contrée de forêts et de marécages. Puis de proche en proche ils ont gagné le centre de la Péninsule, le jardin de la Toscane et les chaudes plaines de l'Ombrie et de la Campanie. Il est impossible qu'au milieu de toutes ces étapes ils aient toujours conservé le même type d'habitation.

Ajoutez qu'au temps de leur migration ils sont dans un état voisin de la barbarie et qu'ils se logent sans doute comme des barbares. Mais peu à peu, par le fait de leur rencontre ou de leur mélange avec des peuples plus avancés, ils se civilisent. Leurs tribus se constituent en corps politique régulier. L'agriculture, l'industrie se développent, et avec elles la richesse et la puissance. Au sixième siècle, à l'époque des Tarquins, ils forment au centre de l'Italie une grande nation, avec laquelle les Grecs ont à compter et dont l'alliance est recherchée par les Carthaginois. Ils imposent autour d'eux leurs mœurs, leurs arts, leur luxe. De pareilles transformations dans l'état social entraînent nécessairement des besoins de bien-être, qui se traduisent dans les usages de l'architecture privée.

Les Romains ont toujours conservé le souvenir d'un temps où leurs ancêtres habitaient sous des huttes. Toutes les fois qu'ils se transportaient en imagination au berceau de leur race, ils se représentaient de misérables bergers vivant dans de pauvres cabanes faites de roseaux et de paille [1]. Comme témoignages de cet humble passé, dont ils étaient d'autant plus fiers qu'ils s'étaient élevés plus haut, ils conservaient sur le Capitole et le Palatin des huttes de chaume, auxquelles on attribuait à tort ou à raison les noms de *casa Romuli* et de *tugurium Faustuli* [2]. Nous savons aujourd'hui par les urnes-cabanes découvertes à Albe que les traditions romaines sur la forme de la maison italique à l'origine n'étaient pas dénuées de fondement [3].

Ce type d'habitation élémentaire a été aussi celui des Étrusques

1. Ovide, *Fastes*, III, 183 : *Quæ fuerit nostri si quæris regia nati, — aspice de canna viminibusque domum.*

2. Vitruve, II, 1, 5.

3. *Annali*, 1871, tav. d'agg., U, 9, 10.

pendant longtemps. Au cinquième siècle avant notre ère, les rues de la ville de *Felsina* étaient encore par endroits bordées de cabanes rondes [1]. A San Polo d'Enza, au milieu de fragments de vases à figures rouges et d'inscriptions étrusques, on a trouvé des restes de huttes [2]. Des débris de toitures de chaume ont été également recueillis à Adria au milieu de fragments de vases peints [3].

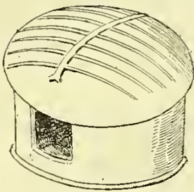


Fig. 192. — Urne-cabane de Vétulonia. *Notizie*, 1885, pl. VII, 1 *bis*. Hauteur, 0m,60.

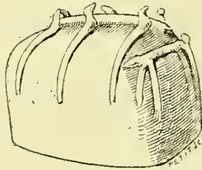


Fig. 193. — Urne-cabane de Bizensio. *Notizie*, 1886, pl. III, 1. Hauteur, 0m,32.

La méthode la plus simple pour construire une hutte consiste à ficher en terre de grosses branches d'arbre suivant un plan circulaire, à les faire converger toutes vers un sommet unique, à les lier ensemble à la tête et à couvrir le cône ainsi obtenu de mousse, de gazon, de feuillage ou de peaux : ainsi procèdent encore aujourd'hui les populations sauvages [4]. Cette méthode ne devait pas être inconnue aux Étrusques, puisqu'on observe encore, sculptées au plafond de quelques chambres sépulcrales, des coupoles légères à éléments convergents. Mais à voir leurs urnes-cabanes, et autant que l'on peut interpréter les détails de la construction que le potier a plus ou moins grossièrement figurés, il semble qu'ils aient appliqué de préférence un système de pièces parallèles arc-boutant une pièce d'arête au sommet. Tantôt ce sont, comme sur une urne de Vétulonia (fig. 192), des arceaux parallèles maintenus dans leur écartement par un arceau principal qui les coupe à angle droit ; tantôt ce sont des tiges arrondies en berceau, assemblées deux à deux, formant une série de fourches destinées à

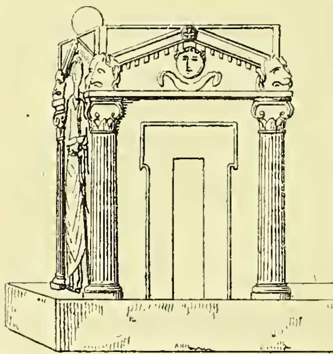


Fig. 194. — Cippe de Vulci en forme de maison à terrasse avec frontons simulés. Micali, *Mon. ined.*, pl. LIX. Hauteur, 0m,75.

1. Zannoni, *Scavi della Certosa*, p. 44-45.
2. Chierici, *Antichità preromane della prov. di Reggio*, p. 16.
3. *Notizie*, 1879, p. 213-214.
4. *Dictionn. de l'Acad. des Beaux-Arts*, t. IV, p. 315, *Coupole*.

porter une poutre horizontale, comme sur une urne de Bisenzio (fig. 193); tantôt enfin, comme sur les urnes de Cornéto (fig. 5 et 6, p. 35, 36), les fourches sont de hauteur différente, la première et la dernière étant d'ailleurs inclinées vers le sommet du toit, ce qui permet d'obtenir une calotte à peu près conique. Les extrémités des fourches paraissent avoir été façonnées de manière à imiter des têtes de canard[1].

A part les urnes-cabanes, toutes les maisons que nous voyons figurées sur les monuments de l'Étrurie, ou dont les urnes funéraires nous offrent l'image en raccourci, présentent un plan rectangulaire. Mais si le plan est toujours à peu près le même, le détail des formes varie à l'infini. Il est impossible de tout ramener à un type unique. Contentons-nous de passer en revue quelques modèles.

Nous avons mentionné à Castel d'Asso et ailleurs des façades de tombeaux taillées dans une falaise et composées d'un encadrement, d'une corniche horizontale et d'une porte. Il est probable que nous avons là l'image d'une maison dans ce qu'elle a de plus élémentaire. Encore aujourd'hui, dans les pays méridionaux, on peut voir de nombreux villages dont toutes les maisons ne sont pas autre chose que des cubes en pisé ou en maçonnerie avec une porte et sans fenêtres. En pareil cas, le toit sert en même temps de terrasse, où l'on se tient le soir et parfois toute la nuit. Il y a là comme une nécessité de climat à laquelle se conforment d'instinct les peuples les plus divers, les Turcs comme les Grecs, les Africains comme les Italiens. Les Étrusques s'y sont conformés tout naturellement le jour où leur migration dans la Péninsule a fait d'eux une population méridionale. L'existence de maisons à terrasses en Étrurie est attestée par un texte de Tite-Live[2] racontant les divers épisodes du siège de *Veïi* par Camille : après la surprise de la citadelle, il y eut dans les rues un combat acharné; les habitants réfugiés sur leurs terrasses firent une défense désespérée, jetant sur les Romains des tuiles et des pierres, jusqu'à ce qu'on en vînt à bout en mettant le feu aux maisons, ce qui

1. Ce qui me fait croire que ce sont des fourches, c'est que les nervures ne vont pas jusqu'au bord du toit et s'arrêtent à une certaine distance, comme si elles se prolongeaient à travers le chaume jusqu'au sol.

2. Tite-Live, V, 20.

prouve, soit dit en passant, que le bois jouait dans leur construction un grand rôle et que probablement les couvertures étaient en charpente. Les maisons à terrasses avaient sans doute un escalier latéral extérieur, analogue à ceux qui se voient à côté des tombes de Castel d'Asso : un escalier de ce genre est figuré sur une urne cinéraire à bas-relief (fig. 195).



Fig. 195. — Télèphe menaçant de tuer le jeune Oreste. Bas-relief d'une urne cinéraire. Raoul Rochette, *Monum. inédits*, pl. LXVII, 2.

Toujours en nous fondant sur l'analogie probable des tombes et des maisons, nous croyons pouvoir dire qu'il y avait en Étrurie des maisons à toit cintré. A Sovana, une tombe taillée dans le roc présente un couronnement arrondi avec nervures apparentes qui simulent la carcasse d'un berceau de bois[1]. A Véies, dans la grotte Campana, on a recueilli une urne funéraire à couvercle arrondi de même en berceau (fig. 196). Il y a d'ailleurs tant de caveaux funéraires à plafond cintré qu'il est difficile de douter que ce type de couverture ait été dans les habitudes étrusques. Bien entendu, il ne s'agit ici que de cintres légers en jonc et en pisé : des voûtes d'appareil demandent une résistance de support et une épaisseur de murs qu'une habitation privée ne comportait certainement pas.

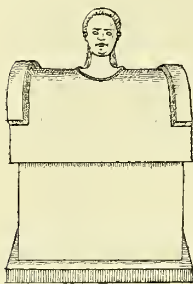


Fig. 196. — Urne en forme de maison à toit cintré. Micali, *Monumenti inediti*, pl. XLVIII, 5.

Beaucoup de maisons avaient deux pignons et un toit à double rampant. On le voit par les urnes funéraires et les caveaux. Parmi les nombreux exemples qu'on en pourrait donner, je citerai une urne du musée de Florence (fig. 197). Sous l'un des pignons s'ouvre une porte en plein cintre; la façade longitudinale se compose des éléments suivants : à chaque extrémité un pilastre à volutes soutenant l'entablement du toit; entre ces deux pilastres d'angle, deux colonnes plus petites soutenant

1. Dennis, II, p. 11.

le balcon d'une galerie à claire-voie; sous le balcon une grande fenêtre plus large que haute fermée par un treillis. Sauf le soubassement qui est en appareil régulier, tout le reste semble être en charpente : les têtes des solives affleurent au-dessous et au-dessus du balcon et forment comme une rangée de denticules. Cette urne est d'un intérêt unique : c'est le seul monument qui nous fasse connaître à peu près l'aspect extérieur d'une maison étrusque.

Les types précédents semblent n'avoir pas eu d'ouverture dans le toit : l'ouverture est toujours latérale, soit qu'il n'y ait qu'une porte, soit qu'un vide reste ménagé à la place du tympan des toits à berceau ou des toits à pignon. Au contraire, le nouveau type que nous envisageons a pour caractéristique une baie au sommet. Ce type est celui que les Romains désignaient sous le nom de *cavœdium testudinatum* et répond à ce que Vitruve appelle *cavœdium displuviatum* [1]. On n'en a que deux exemples, lesquels se complètent et se précisent l'un par l'autre : l'un est une chambre funéraire de Cornéto [2], l'autre une urne de Chiusi (fig. 198). Le toit a la forme d'une pyramide tronquée et se compose de quatre auvents divergents laissant une ouverture rectangulaire au sommet. L'urne de Chiusi indique que ces auvents ont une forte saillie extérieure en avant de l'aplomb des parois verticales. Cette urne nous fait voir de plus un genre de *cavœdium testudinatum* perfectionné. Au lieu d'un système de croupes pyramidales, il y en a deux, superposés, sans doute à l'effet de diminuer l'ouverture au sommet : de là deux étages d'auvents divergents. S'il est permis d'interpréter un objet de dimensions aussi réduites que cette urne de Chiusi, je serais tenté de croire que les auvents du deuxième étage servent d'abri à une galerie ou-

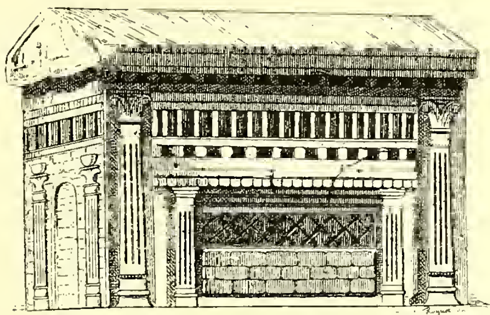


Fig. 197. — Urne en forme de maison. Musée de Florence.

1. Vitruve, VI, 3.

2. Voir plus haut, p. 157, fig. 125.

verte. On sait que la tradition de la galerie ou *loggia* est tout à fait italienne. Une disposition semblable à celle que nous avons ici se voit à Pompéi dans les peintures qui décorent la *casa dei capitelli dipinti* et la *casa dei Dioscuri.* Il suffit de se promener dans les rues des villes toscanes aujourd'hui pour constater que cette disposition est toujours familière aux populations de l'Italie centrale. Une dernière remarque à faire à propos de l'urne de Chiusi, c'est que la maison qu'elle représente semble avoir été construite entièrement en bois. Les poutres et les pans de bois son indiqués d'une manière assez apparente.

Les plafonds à caissons sont si fréquents dans les chambres sépulcrales que ce genre de couverture a dû servir aussi pour les maisons ; on le voit du reste sur une urne du musée de Florence[1], qui reproduit sans aucun doute l'aspect d'une habitation avec *loggia.* La forme du toit ne s'explique que par la superposition de solives horizontales placées deux par deux tantôt dans le sens de la longueur, tantôt dans le sens de la largeur du bâtiment, chaque couple étant un peu plus en retrait à mesure que l'on monte plus haut, de manière que la baie se trouve graduellement rétrécie; des bandeaux et des doucines dissimulent les têtes des poutres et les joints. L'ouverture qui subsiste au sommet est fermée par un petit toit en berceau ou par un système de tuiles faîtières. La *loggia* a quelque chose de plus décoratif que sur l'urne de Chiusi. Elle est soutenue par des colonnes aux angles et les bords de l'auvent sont garnis de feuilles renversées, d'un dessin étrange et sans doute conventionnel, destiné à figurer soit un découpage de bois,

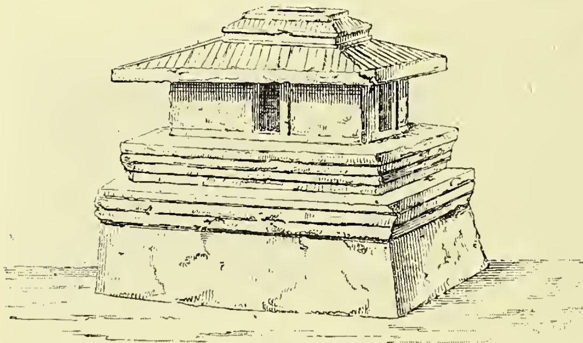


Fig. 198. — Urne de Chiusi (*cavædium displuviatum*), au musée de Florence.

1. Voir plus haut, p. 164, fig. 129.

soit une rangée d'antéfixes, soit peut-être les festons d'un store. Cette *loggia* repose sur un balcon porté lui aussi par quatre colonnes. On peut encore remarquer la forme d'une des fenêtres qui est beaucoup plus large que haute.

Toutes ces maisons sont à chambre unique; mais il est clair qu'il y en avait d'autres. En Étrurie, comme ailleurs, il y a eu des familles riches qui ne se contentaient pas d'une pièce pour se loger, d'autant plus que ces familles comportaient un monde d'esclaves plus ou moins considérable. « Les habitations, dit Diodore[1] en parlant de l'Étrurie, contiennent, indépendamment des logements nécessaires aux gens de service, plusieurs appartements séparés, distribués de la manière la plus commode pour les personnes de condition libre. » Comment étaient conçus ces appartements? Ici encore il nous faut procéder par analogie et conclure des sépultures aux habitations. A côté des sépultures à caveau unique, nous en avons rencontré qui se composent de plusieurs chambres. En y pénétrant, en analysant le détail de leur disposition, de leur ornementation, de leur mobilier, nous avons plus d'une fois observé le soin qu'on avait pris de reproduire à l'usage du mort l'image de sa demeure d'autrefois et d'entretenir autour de lui l'illusion présente d'une famille, d'un ménage, de la vie enfin. Eh bien! ne nous est-il pas permis de penser que, si tous les objets qui suivent le mort dans le tombeau sont destinés à prolonger pour son ombre les joies intimes de l'existence, le tombeau lui-même est l'image de sa maison? Cherchons donc dans les tombes à caveaux multiples comment était conçue l'habitation d'un riche Étrusque.

Sauf quelques exceptions, qui s'expliquent par la nature ou l'étendue du terrain disponible, les sépultures à caveaux multiples se présentent sous la forme d'un certain nombre de chambres assez petites, groupées autour d'une chambre principale, beaucoup plus grande, servant de vestibule commun (fig. 199). Cette chambre joue le rôle de ce qu'on appelait l'*atrium* dans la maison romaine. Les Romains, en disposant de la sorte leurs appartements, ne faisaient sans doute que se conformer à une tradition très ancienne en Italie.

1. Diodore, V, 40.

Nous pouvons donc nous représenter une maison étrusque de quelque importance avec un *atrium,* lequel était comme le centre de la vie domestique et sur lequel s'ouvraient toutes les pièces secondaires. Cet *atrium* était en partie couvert, en partie découvert. Ici les sépultures ne nous apprennent pas grand'chose, étant toutes souterraines ; mais si l'on consulte les textes anciens relatifs à l'*atrium* ou au *cavædium,* qui paraît être un terme synonyme[1], on voit qu'à l'époque romaine on distinguait plusieurs types d'*atria,* d'après la manière dont la couverture était conçue. Or, parmi ces différents types, il y en

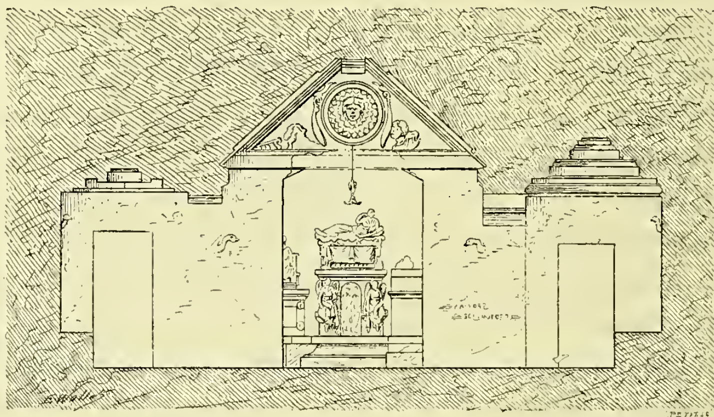


Fig. 199. — Coupe du caveau des *Volumnii* à Pérouse, montrant les trois chambres du fond ouvertes sur l'*atrium.* Conestabile, *Sepolcro dei Volunni,* pl. II.

avait un auquel on donnait le nom particulier d'*atrium tuscanicum,* soit qu'on le considérât comme ayant été inventé par les Étrusques, soit qu'on eût reconnu qu'il avait été préféré à tous les autres par les architectes étrusques. Le toit était à quatre auvents inclinés vers l'intérieur et tout le poids de ces auvents portait sur deux poutres parallèles jetées horizontalement d'un mur à l'autre et reliées entre elles par deux poutres mortaisées à angles droits, de telle sorte qu'il y eût au-dessus et au milieu de l'*atrium* un cadre limitant une baie ouverte (fig. 200, 201). Cette baie, où aboutissaient les pentes des quatre auvents, s'appelait *compluvium* et correspondait à un petit

1. Varron, *Ling. lat.*, V, 161. Servius, *ad. Æn.*, I, 726. Arnob., *adv. Gent.*, II, 67. Vitruve, VI, 3. Festus, *Atrium.*

bassin carré ménagé dans le sol juste au-dessous et destiné à recevoir les eaux de pluie (*impluvium*). Que tel ait été le type le plus simple, le type primitif de l'*atrium* étrusque, il est difficile de le nier, étant donné l'autorité des textes, qui sont nombreux et formels et qui enregistrent évidemment une tradition courante en Italie. Mais je doute que ce type ait été unique. Ainsi, parmi les *atria,* Varron parle d'une catégorie particulière qu'il désigne sous le nom d'*atrium testudinatum* ainsi appelé, dit-il, parce que son toit ressemblait à un dos de tortue il ajoute que ce toit avait quelque analogie avec le sommet de la tente d'un général, *prætorium.* Or cette forme de toit, qui est celle d'un tronc de pyramide, nous l'avons déjà signalée parmi les charpentes étrusques et une chambre funéraire de Cornéto nous en a fourni l'image [1]. Il est même à remarquer que la chambre en question a au sommet une ouverture carrée, qui semble précisément indiquer un *cavædium.* Je crois donc qu'il est permis d'attribuer aussi aux Étrusques le type de l'*atrium testudinatum.* J'irais plus loin encore. Est-il bien certain qu'ils n'aient pas eu aussi l'*atrium corinthium* ou *tetrastylum,* caractérisé par la présence de quatre colonnes servant de supports aux quatre angles du *compluvium?* Les mots de *corinthium* et *tetrastylum* trahissent sans aucun doute une origine grecque, mais il ne faut pas oublier que de bonne heure l'Étrurie a été hellénisée. L'emploi de *corinthium* de préférence à *græcum* prouverait même que les Étrusques ont été pour quelque chose dans l'introduction en Italie des auvents grecs

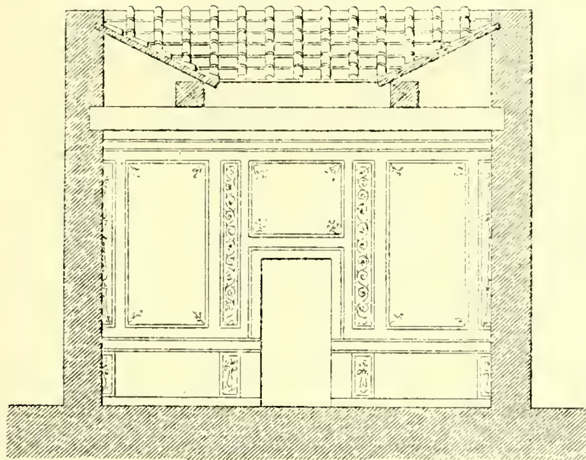


Fig. 200. — Coupe verticale d'un *atrium* toscan, d'après Canina, *Etruria marittima* II, pl. CXXII.

1. Voir p. 157, fig. 125.

à colonnes, les Étrusques n'ayant pendant longtemps connu la civilisation hellénique que par l'intermédiaire des colonies corinthiennes de *Tarquinii* et de *Cœre.* Du reste, les architectes étrusques ont assez souvent fait usage des colonnes dans leurs monuments religieux pour qu'il n'y ait pas à s'étonner de les voir appliquer ce genre de support si simple et si pratique au soutien des auvents d'un *atrium.* A l'appui de ces remarques je rappellerai que sur une urne de Florence [1] nous avons observé des auvents de loggia portés par des colonnes, preuve que cette disposition n'était pas complètement étrangère aux habitudes de l'architecture privée chez les Étrusques, du moins dans la période qui suit l'hellénisation de l'Italie centrale. Peut-être enfin faut-il appliquer aux *atria* un texte, d'ailleurs assez peu net, de Diodore [2] attribuant aux Étrusques l'invention des portiques autour des maisons : il n'est pas impossible que Diodore ait entendu par là des *atria* à colonnes analogues à des cloîtres.

La conception de l'*atrium* paraît appartenir en propre à l'architecture étrusque. Il est certain que les Grecs ne l'ont pas eue, Vitruve l'affirme catégoriquement [3] ; d'autre part, si elle se retrouve dans l'architecture romaine, c'est par suite d'un emprunt à l'architecture étrusque. Les anciens allaient plus loin : ils croyaient pouvoir déterminer le point précis où le type s'était constitué. « Le nom d'*atrium,* dit Varron [4], vient du nom de la ville toscane d'*Atria ;* c'est de là qu'est venu le modèle de l'*atrium.* » Festus dit à peu près la même chose [5]. Il semble que ce soit là une tradition généralement acceptée dans l'antiquité. Cette tradition, O. Müller se refuse à l'accueillir [6]. Pour lui, il est inadmissible qu'une petite ville, perdue dans un coin de l'Étrurie, ait pu imposer le type tout local de sa maisonnette à l'Italie tout entière : l'*atrium* est dans l'architecture italique quelque chose de si essentiel, de si caractéristique, qu'il a dû sortir tout naturellement des traditions de la construction nationale et n'a pas été l'effet d'une rencontre ou d'une occasion. Au raisonnement très juste d'O. Müller on

1. Voir plus haut, p. 164, fig. 129.
2. Diodore, V, 40.
3. Vitruve, VI, 10.
4. Varron, *Ling. lat.*, V, 161.
5. Festus, p. 13, éd. Müller.
6. O. Müller, *Etrusker*, I, 241.

peut ajouter une remarque qui me paraît décisive, c'est qu'*Atria* et l'Étrurie circumpadane étaient précisément dépourvues d'*atria*. Au cinquième siècle, alors que les Étrusques de l'Italie centrale construisaient des *atria* jusque dans leurs sépultures et faisaient entrer ce type de construction dans les mœurs romaines, les Étrusques de *Felsina* et d'*Atria* ne paraissaient pas le connaître et logaient encore sous des cabanes rondes en clayonnage et en terre battue [1]. Il faut donc renoncer, je crois, à la tradition qui fait honneur de l'*atrium* aux habitants d'*Atria*.

Cette tradition d'ailleurs, les anciens eux-mêmes ne la rapportent qu'avec réserve. Festus, après l'avoir signalée, s'empresse d'ajouter qu'il y a une étymologie d'après laquelle *atrium* dériverait d'un mot comme *aterrium*, signifiant *ce qui sort de terre* (*quod a terra oriatur*). Voilà de la linguistique de la plus haute fantaisie. A leur tour les modernes, peu satisfaits de la tradition, ont cherché autre chose. Pour Scaliger, *atrium* viendrait de αἴθριον (*ce qui est à découvert*) et ferait allusion à la baie du *compluvium*. D'autres, parmi lesquels Mommsen, voient dans *atrium* l'idée de *ater* (noir), à cause de la fumée qui en s'échappant noircit les auvents. O. Müller, tout en repoussant la tradition, se demande si on ne pourrait pas l'interpréter. Peut-être est-elle née d'un rapprochement de mots. De même que la ville d'*Atria*, sur l'estuaire du Pô, est comme sur le déversoir commun d'un grand nombre de rivières, de même l'*atrium* est le déversoir central (*compluvium*) de toutes les eaux de pluie. Les deux mots *Atria* et *atrium* seraient tous deux les dérivés d'un terme étrusque, d'ailleurs inconnu, qui signifierait réservoir, déversoir, confluent. Quoi qu'il en soit de toutes ces explications, il me paraît difficile de contester l'origine étrusque de l'*atrium*, considéré sinon comme terme, du moins comme type architectural.

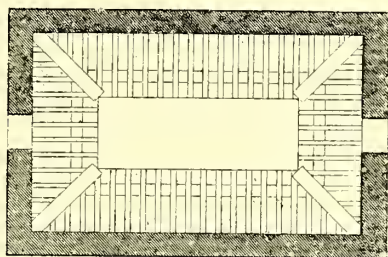


Fig. 201. — Plan des auvents d'un *atrium* toscan vu d'en haut, d'après Canina, *Etruria maritima*, II, pl. CXXII.

1. Zannoni, *Scavi*, p. 44-45. *Notizie*, 1879, p. 213, 214.

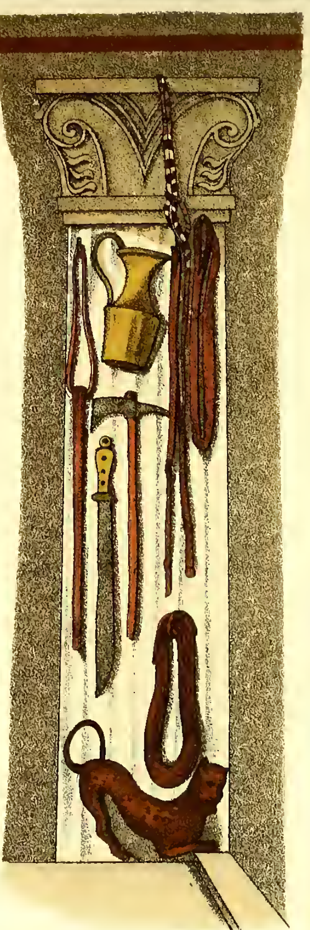
L'*atrium,* on le voit par les plans des tombeaux [1], était la pièce la plus spacieuse de la maison et comme le rendez-vous domestique par excellence ; c'est là qu'était le foyer. Les autres pièces, beaucoup plus petites, groupées tout alentour, servaient soit de chambres à coucher, soit de salles à manger, soit de celliers. Nous avons sur ce point, outre l'exemple des mœurs romaines, le témoignage formel de Varron [2].

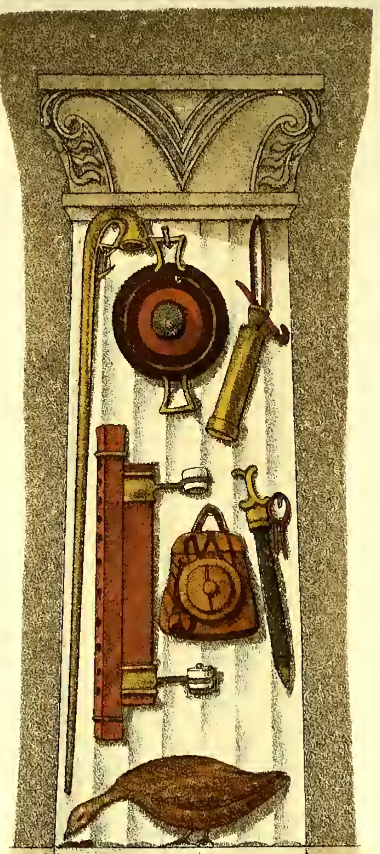
Pour compléter l'image de la maison étrusque, il faut dire quelques mots de la façon dont elle était décorée et meublée. J'imagine que les parois des chambres étaient peintes comme celles de tant de caveaux funéraires. Les tapis, les riches tentures ne manquaient pas, si l'on en juge d'après le luxe des étoffes figurées sur les peintures et sur les sarcophages. Ajoutez à cela quelques beaux meubles, précieusement sculptés ou ciselés, des lits couverts de moelleux coussins et tout étincelants de couleurs, des bahuts rehaussés d'appliques métalliques, des fauteuils, des sièges pliants, de petites tables, des trépieds, de superbes candélabres de bronze historié, montés sur de hautes tiges ornées de reliefs plastiques ; des dressoirs chargés de beaux vases grecs ou d'une opulente vaisselle de bronze ou d'argent ; enfin le long des parois, pendus à des clous, une foule d'ustensiles, des chaudrons, des haches, des boucliers, des casques, des épées, des harnais, et tout cet attirail à la fois domestique et guerrier que nous offrent les reliefs peints de la tombe *dei Rilievi* à Cervétri. Tel devait être, pour nous en tenir aux traits principaux, l'aspect d'un intérieur étrusque. Il ne reste plus qu'à se figurer cet intérieur animé par la présence d'hommes et de femmes aux vêtements multicolores, comme ceux qu'ils portent sur les peintures, d'esclaves affairés, d'enfants, de quelques bêtes privées, chiens, chats, poules, oies, canards, qui errent sous les auvents de l'*atrium,* ou s'empressent autour des lits de repos et des tables [3].

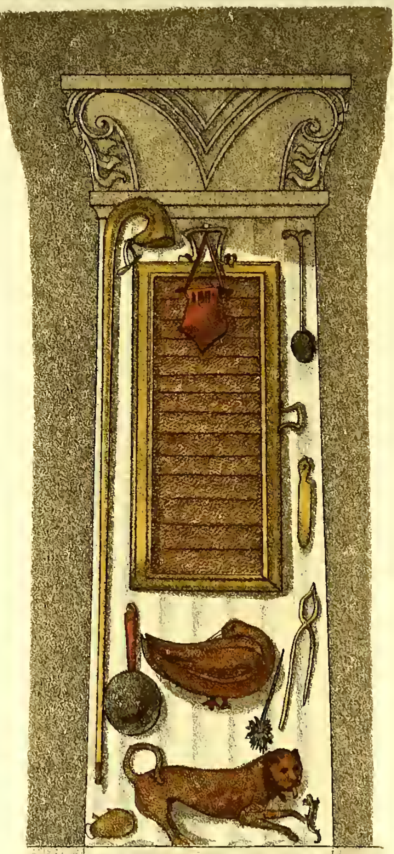
1. Voir plus haut, p. 154, 188, 189 ; fig. 122, 147, 148.

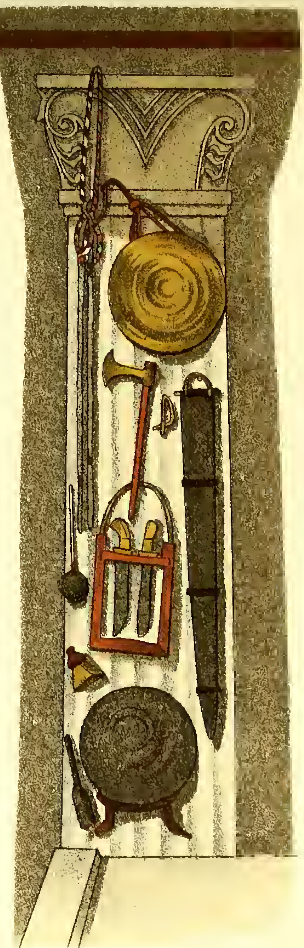
2. Varron, *de Ling. lat.*, V, 161. *Circum cavum œdium erant unius quoiusque rei utilitatis causa parietibus dissepta : ubi quid conditum esse volebant, a celando cellam appellarunt; penariam, ubi penus; ubi cubabant, cubiculum; ubi cœnabant, cœnaculum vocitabant, ut etiam nunc Lanuvi.*

3. Ces animaux sont souvent figurés sur les peintures des banquets.









Gaulard lith — Imp. F. Didot, Paris

PILASTRES DE LA TOMBE DEI RILIEVI A CERVÉTRI

CHAPITRE XI.

LA SCULPTURE.

De bonne heure les Étrusques ont aimé à façonner la matière [1]. Alors qu'ils sont encore à demi barbares, ils s'ingénient à faire autre chose que des pots et des écuelles : ils ont des vases en forme de bêtes; ils s'essaient à modeler en argile tant bien que mal des figurines. Au lieu de se contenter d'agrafes en fils de bronze courbés et tordus, ils imaginent des fibules dont l'arc est plus ou moins décoratif et représente les replis d'un serpent ou bien un cheval avec son cavalier. Tout cela est encore bien informe et trahit plus d'intentions que d'expérience. Mais enfin c'est la marque d'un instinct plastique naissant. Avec le temps cet instinct se développe et se fortifie. Les mains deviennent plus habiles et s'attaquent aux matières les plus diverses comme aux plus rebelles; les modèles se multipliant grâce aux importations du commerce asiatique et hellénique, il y a des ouvriers pour les copier, pour les interpréter, pour les transformer en les combinant. Bientôt ces ouvriers inondent l'Italie des produits de leurs ateliers : le pillage de *Vulsinii* fournit aux Romains jusqu'à deux mille statues [2]. Un jour vient où la Grèce, si justement fière qu'elle soit de son art, ne dédaigne pas les œuvres de l'industrie toscane et attribue aux Étrusques un titre qu'elle aime à se réserver, celui d'amis des arts, φιλότεχνοι [3].

1. Pline, *H. N.*, XXXIV, 33 : *Fuisse autem statuariam artem familiarem Italiæ quoque et vetustam indicant*, etc.

2. Pline, *H. N.*, XXXIV, 34.

3. Athénée, XV, p. 700.

§ 1. — MATÉRIAUX ET PROCÉDÉS TECHNIQUES.

De toutes les matières communes ou précieuses que la nature livre à la main de l'homme, c'est l'argile qui semble avoir eu la préférence des sculpteurs étrusques : c'est en la façonnant qu'ils ont donné toute la mesure de leur talent. Les anciens parlent souvent avec éloges des statues en terre cuite fabriquées en Étrurie. Quand les rois de Rome eurent élevé sur le Capitole un sanctuaire à Jupiter, ils firent venir des artistes étrusques pour l'orner de statues en argile. Ces statues ont disparu, mais le temps en a épargné beaucoup d'autres qui permettent de voir ce qu'était la plastique céramique de l'Étrurie. Il n'y a pas de musée qui n'en présente de curieux exemples : tel est au Louvre le groupe du sarcophage de Cervétri (fig. 202), monument de la fin du sixième ou du commencement du cinquième siècle et à peu près contemporain des fameuses statues du Capitole [1]. Tel est encore le sarcophage dit de *Larthia Seianti*, qui est au musée de Florence [2]. Ajoutez à cela plusieurs statues décoratives trouvées sur l'emplacement de temples disparus à Luni [3], à Orviéto [4], à Cività Castellana [5], enfin une quantité innombrable de sarcophages de tout âge et de toutes dimensions, de vases dits canopes avec une tête humaine en guise de couvercle, de masques, d'antéfixes, de tuiles historiées, sans compter des milliers de vases noirs à reliefs.

L'argile est diversement travaillée. Tantôt elle est repoussée dans des moules qui servent à tirer de nombreuses épreuves d'un même type ; c'est le cas pour beaucoup de figurines plates, d'antéfixes, de masques, d'urnes cinéraires, de sarcophages, qui sont des produits d'industrie commune. Tantôt le modèle est fait à la main et la maquette elle-même est mise au four ; on distingue parfois la trace des doigts de l'ouvrier et les coups de l'ébauchoir : ainsi sont façonnés la

1. *Annali*, 1861, p. 391 et suiv.

2. Casati, *Gazette archéologique*, 1879, p. 158-164.

3. Milani, *I frontoni di un tempio tuscanico scoperti a Luni*. (*Museo italiano d'antich. class.*, 1884, 1re livr.)

4. *Notizie*, 1885, p. 33 et suiv.

5. *Notizie*, 1887, p. 97.



Fig. 202. — Sarcophage de Cervétri, au musée du Louvre, d'après une photographie.

plupart des portraits qui décorent les canopes et les sarcophages de prix. Aucun moule n'aurait pu donner ni cette netteté de traits, ni cette souplesse de draperies, ni ce fouillis de franges et de plis qui caractérisent certaines statues. Il est probable que le plus souvent les deux procédés étaient employés concurremment, toutes les statues un peu grandes étant fabriquées non d'une seule pièce, mais au moyen de pièces rapportées, plus ou moins bien travaillées suivant l'importance du morceau; les bras, les mains, les pieds, étant en général sacrifiés, et l'artiste ne portant tout son effort que sur la facture de la tête et des détails caractéristiques du costume. Sur le sarcophage de Cervétri, par exemple, tandis que les visages sont remarquables par la précision du type et l'individualité de la physionomie, les bras sont à peine modelés et ressemblent plutôt à des morceaux de bois qu'à des membres : ce n'étaient là en effet que des appendices secondaires, dont les sculpteurs avaient sans doute un assortiment tout prêt dans leurs ateliers.

Les Étrusques, comme les Grecs, ont toujours considéré l'argile comme une matière commune, dont il était nécessaire de dissimuler la surface. Ils ne cherchaient pas à faire ce que nous appelons des *terres cuites.* Toutes leurs céramiques portent encore la trace d'une coloration, dont il est souvent facile de reconstituer l'ensemble. Plus le monument est ancien, plus les couleurs sont vives et criardes. Les tons sont peu variés et se ramènent au jaune, au brun, au rouge et au noir, mais ils sont très soutenus. Les chairs de l'homme, sur le sarcophage de Cervétri, sont d'un rouge brun très accentué qui fait penser à ce fameux *minium* dont les anciens nous disent qu'on badigeonnait de temps à autre la statue de Jupiter Capitolin [1]. Au contraire, sur les statues céramiques de date plus récente, sur les statues du fronton de Luni, par exemple, ainsi que sur le sarcophage de *Larthia Seianti,* si les tons sont plus variés, ils sont aussi plus atténués : presque partout des roses, des jaunes tendres, des verts pâles, des bleus azurés, en un mot des nuances légères et délicates qui rappellent un peu la coloration des figurines de Tanagre. Cette polychromie a un dou-

1. Pline, *H. N.*, XXXIII, 111, 112.

ble but : c'est un artifice nécessaire, destiné à cacher les rugosités de l'argile, les inégalités de cuisson, ainsi que les raccords des pièces rapportées ; c'est aussi un moyen de donner plus de réalité, plus de vie à la statue, ce qui est la grande préoccupation du sculpteur en Toscane [1].

Les Étrusques ont presque autant façonné la pierre que l'argile. Nous avons vu avec quelle hardiesse de ciseau ils s'attaquaient à la roche vive ; il suffit de rappeler les façades de Castel d'Asso, de Biéda, de Sovana, de Norchia, et surtout les chambres à bas-reliefs de la tombe *dei Rilievi* à Cervétri. Les statues de pierre devaient être nombreuses; malheureusement la plupart ont péri et, sauf quelques pièces, presque tout nous est arrivé en fort mauvais état. On n'a guère en entier que quelques figures d'animaux, lions ou sphinx, quelques statues représentant des femmes assises, d'un type archaïque et qui rappellent les déesses mères de la Grèce, enfin les couvercles des sarcophages et des urnes. Les bas-reliefs sont moins rares. Outre ceux des sarcophages et des urnes, qui se comptent par centaines, on a quelques cippes décorés de figures, provenant de Chiusi ou des environs, et un certain nombre de stèles historiées provenant en grande partie de Bologne.

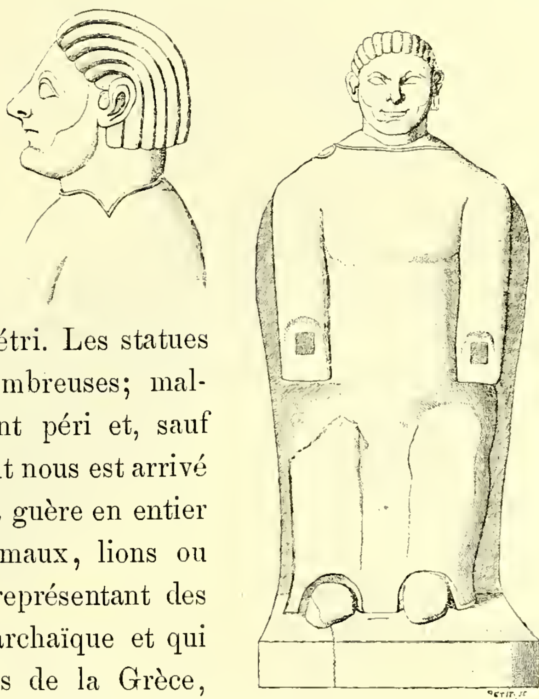


Fig. 203. — Cinéraire-statue en *cispo* trouvé à Chiusi. Micali, *Monum. ined.* pl. XXVI, 2. Hauteur, 1m,40.

Pour les sculpteurs étrusques, toutes les pierres sont également bonnes. Tandis que la statuaire grecque, après avoir essayé, à l'origine,

1. Sur la polychromie des statues, voir Schoeler, *Ueber Farbenanstrich u. Farbigkeit plast. Bildw. bei den Alten*, 1829. Blümner, *Technologie*, p. 120 et suiv. Boeckler, *Die Polychr. in der ant. Sculpt.*, 1882. Treu, *Sollen wir unsere Statuen bemalen*, 1884.

de plusieurs calcaires locaux, finit par s'en tenir exclusivement au marbre, et non pas au marbre quon peut trouver partout, mais au plus beau de tous les marbres, à celui de Paros, dont le grain se prête le mieux à toutes les souplesses d'un modelé savant et scrupuleux, la statuaire étrusque, qui n'a pas de si hautes ambitions, se contente des pierres qu'elle trouve à sa portée. Pierres à petit ou à gros grain, tufs calcaires jaunes ou gris, marbres durs, albâtres tendres, pierres volcaniques compactes ou poreuses, elle emploie tout indifféremment; chaque région met en œuvre la pierre dont elle dispose, Cornéto le *nenfro* gris, Volterra l'albâtre, Chiusi le *cispo* ou pierre fétide, Pérouse le travertin. Plus la matière est tendre, plus on la recherche, parce qu'elle est facile à ciseler, comme si l'idéal était non pas de faire bien, mais de faire vite et d'économiser le travail. Quant à la nuance de la pierre, elle importe peu, puisque la sculpture lapidaire, au même titre que la sculpture céramique, comporte une couverte de couleurs, déposée tantôt directement sur la surface de la pierre, tantôt sur un enduit de stuc plus ou moins épais [1]. Les tons ne se sont pas aussi bien conservés que sur les statues et les bas-reliefs de terre cuite, mais il en reste encore quelques traces qui permettent d'affirmer l'existence de cette polychromie.

Bien souvent la pierre employée n'a pas une consistance suffisante pour qu'on puisse faire la statue tout d'une pièce. Cela arrive surtout à Chiusi, dont le *cispo* est si friable qu'un coup d'ongle l'entame aisément. La plupart des statues, en effet, qui proviennent de cette localité ou des environs ont des morceaux rapportés, des bras, des pieds, des têtes, qui s'emboîtent dans des trous ménagés à dessein et dont le sculpteur ne s'est même pas donné la peine de dissimuler l'ajustage. Tous ces appendices sont tant bien que mal maintenus en place par des crochets (fig. 203).

La statuaire métallique paraît avoir été en Étrurie supérieure à la sculpture lapidaire : la matière étant moins vulgaire, il était naturel que la facture fût plus soignée. Les statues en bronze qui nous restent

1. Dans la tombe des *Volumnii* à Pérouse, toutes les statues sont en travertin revêtu d'un enduit coloré. Conestabile, *Sepolcro dei Volunni*, p. 68, 69.

ne sont pas très nombreuses, j'entends les grandes pièces; car pour ce qui est des figurines, elles se comptent par milliers. Les plus remarquables sont l'*Orateur* du musée de Florence, le *Mars* de Todi, la *Minerve* et la *Chimère* d'Arezzo, ainsi qu'une tête ailée du dieu Sommeil trouvée près de Pérouse [1] (fig. 204).



Fig. 204. — Tête du Sommeil, en bronze. Musée Britannique. *Monumenti,* VIII, pl. LIX. Hauteur, 0m,17.

Presque toutes les statues de bronze retrouvées jusqu'ici en Étrurie proviennent de la haute Toscane et de l'Ombrie. Est-ce un effet du hasard? ou n'est-ce pas plutôt que l'industrie métallurgique était loca-

1. Encore n'est-il pas bien certain que cette tête soit de la main d'un artiste étrusque (Brunn, *Annali,* 1868, p. 351 et suiv.). — Je ne parle pas de la *Louve* du Capitole, qui très vraisemblablement n'appartient pas à l'art étrusque et peut être considérée comme une œuvre grecque du sixième siècle. Voir Rayet, *Monum. de l'art antique,* t. II.

lisée dans ces parages, comme la sculpture lapidaire était en grande partie localisée dans la région de Chiusi? A l'exception d'un buste de femme, trouvé dans la *Grotte d'Isis* à Vulci, et dont nous aurons à parler plus loin, toutes les statues métalliques de l'Étrurie sont en bronze coulé; elles se composent de plusieurs pièces fondues séparément et soudées ensemble. Les raccords se voient très nettement sur le *Mars* de Todi. C'était du reste la pratique ordinaire dans les ateliers helléniques, comme le montre une belle coupe à figures rouges du musée de Berlin [1], et l'on sait qu'en fait de technique industrielle les Étrusques se sont mis de bonne heure à l'école de la Grèce. Les statues étaient quelquefois dorées : Vitruve signale des figures décoratives de bronze doré sur des frontons toscans [2].

Nous ne savons pas ce qu'a été en Étrurie la sculpture sur bois. Pline mentionne à Populonia une image de Jupiter en bois de vigne, et à Rome, sur le Capitole, une image de Véjovis en cyprès [3]. C'étaient probablement des idoles informes, comme l'étaient les images populaires des vieilles divinités italiques, *Italus, Silvanus, Saturnus, Janus, Vertumnus,* que l'on adorait dans les campagnes sous la forme d'un tronc d'arbre plus ou moins dégrossi [4].

On trouve en Étrurie quelques ivoires sculptés. Tel est, par exemple, ce fragment de dent d'éléphant taillé en forme de seau qui a été découvert dans une tombe de Chiusi (fig. 205). Telles sont encore les quatre plaques de coffret qui sont aujourd'hui au Louvre [5] et qui présentent l'une un char traîné par des chevaux ailés, l'autre une scène de chasse, la troisième un banquet, et la quatrième le dieu marin Oannès de la mythologie assyrienne (fig. 206). Le travail en est fin et trahit une main habile; malheureusement il n'est pas certain que cette main soit celle d'un ouvrier étrusque. Je les attribuerais volontiers à quelque artiste chypriote, de même que j'attribuerais le seau de Chiusi à une fabrique phénico-carthaginoise [6]. Il est pro-

1. Gerhard, *Trinkschalen*, pl. XII, XIII.
2. Vitruve, III, 2, 5.
3. Pline, *H. N.*, XIV, 9; XVI, 216.
4. Virgile, *Énéide*, VII, 178. Properce, *Élégies*, IV, 2, 59.
5. Elles proviennent de Cornéto.
6. C'est la conclusion à laquelle s'arrêtent M. Helbig (*Annali*, 1877, p. 398), et après lui M. Perrot (*Hist. de l'art*, III, p. 853).

bable que l'ivoire était le plus souvent apporté en Étrurie tout travaillé, sous forme d'objets de toilette ou de coffrets. D'ailleurs, à voir un seau d'ivoire trouvé à *Veii* et qui n'a pour tout ornement que des lames de bronze appliquées et des incrustations d'ambre [1], il semble que les Étrusques n'aient pas été très familiers avec la technique d'une matière aussi rare pour eux que délicate à façonner.

Il n'en est pas de même de l'ambre. De bonne heure les Étrusques ont appris à l'ouvrer. Ils l'ont d'abord employé sous forme de billes ou de disques dont on faisait des colliers, qu'on enfilait dans l'arc des fibules ou qu'on enchâssait dans le cercle des bracelets. Quand la plastique se développe, ils essaient de faire des figurines d'ambre. A Marzabotto on a trouvé des têtes de femmes, assez grossièrement modelées d'ailleurs, quelques têtes de bélier et une tête de cheval d'un travail assez fin [2]. Helbig signale aussi une statuette d'éphèbe, d'un type analogue à celui de l'Apollon de Ténée [3].

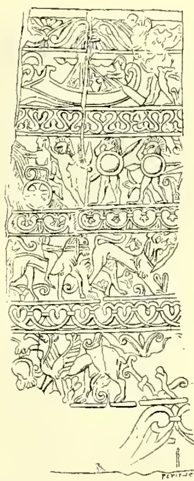


Fig. 205. — Fragment d'un seau d'ivoire sculpté trouvé à Chiusi. *Monumenti*, X, pl. XXXVIII a, 1.

Nous ne savons pas dans quelle mesure la plastique étrusque a fait usage de la cire [4]. Mais comme c'est de toutes les matières naturelles celle qui avec l'argile se prête le mieux au modelage, il est difficile de croire que les sculpteurs n'aient pas été amenés à s'en servir. Il est très probable que l'usage de conserver en cire les visages des morts est venu aux Romains des Étrusques, leurs maîtres en tout ce qui touche l'art et l'industrie.

§ 2. — OBSERVATIONS SUR LE DÉVELOPPEMENT DE LA SCULPTURE EN ÉTRURIE.

Lorsqu'on se propose d'étudier l'histoire de la sculpture en Étrurie, on se trouve arrêté dès les premiers pas. Tandis qu'en Grèce vous avez

1. Garrucci, *Archeologia*, t. XLI, p. 197, pl. IV, fig. 4.

2. Gozzadini, *Ulteriori scop.*, pl. XV, 16-25.

3. *Bulletino*, 1879, p. 46.

4. O. Müller, se fondant sur un texte de Tite-Live (XXVIII, 45, 14), dont la lecture n'est mal-

des points de repère chronologiques, des écoles bien définies, des styles nettement caractérisés et qui se succèdent dans un ordre logique, des noms propres, des chefs-d'œuvre bien conservés, une multitude enfin de témoignages antiques, en Étrurie vous êtes aux prises avec un art presque insaisissable. Point de dates certaines, point de noms, point de textes. Des monuments nombreux, mais peu variés et souvent sans valeur, des ateliers locaux sans lien les uns avec les autres et dont la fortune passagère dépend d'un hasard heureux, d'un modèle



Fig. 206. — Plaques d'ivoire sculpté; musée du Louvre. *Monumenti*, VI, pl. XLVI, 1, 2, 3, 4.

apporté de l'étranger ou d'un artisan grec égaré en Italie, enfin des styles disparates. Dans ces conditions, on ne tarde pas à reconnaître qu'il est vain d'entreprendre une histoire méthodique de la sculpture en Étrurie. Il faut se borner à réunir un certain nombre d'observations sur la manière dont cet art s'y est développé.

Constatons tout d'abord que la sculpture n'est pas un art indigène en Étrurie, mais un art d'importation. Pendant longtemps il est certain qu'elle n'existe pas. Durant toute la période que représentent pour

heureusement pas certaine (les uns lisent *inceramenta navium*, les autres *interamenta*), pense que certaines parties de l'Étrurie produisaient beaucoup de cire. (*Etrusker*, I, p. 216, 285.)

nous les tombes à *pozzo,* vous surprenez bien ici ou là quelque manifestation naïve de cet instinct plastique dont je parlais tout à l'heure, mais cet instinct végète abandonné à lui-même et ne se traduit que par quelques reliefs rudimentaires dans la fabrication des objets de vaisselle ou de toilette. Le premier éveil est donné par l'art oriental, dont les modèles pénètrent en Italie sous forme d'ivoires, de bijoux, d'amulettes, d'armes, d'étoffes. La Grèce s'engageant à son tour dans les voies ouvertes à la civilisation par le commerce asiatique, les modèles grecs s'offrent aux Étrusques en même temps que les modèles orientaux, puis éliminent complètement ceux-ci et finissent par demeurer les maîtres du marché italique. Les effets de cette action combinée de l'Orient et de la Grèce sont faciles à démêler dans les plus anciennes œuvres de la plastique étrusque; ils avaient même été remarqués dans l'antiquité. Strabon signale déjà la ressemblance de la sculpture étrusque avec celle de l'Égypte et celle de la Grèce archaïque [1].

En même temps que des modèles étrangers, l'Étrurie reçoit des artisans. Les Phéniciens et les Grecs étaient d'un caractère trop aventureux pour qu'il ne se soit pas rencontré à Tyr, à Sidon, à Carthage, à Chypre, à Rhodes, à Chalcis, à Corinthe ou à Athènes, quelque ouvrier mécontent de son sort et prompt à chercher fortune dans ces pays nouveaux que les marins de son pays visitaient si souvent et dont ils parlaient sans doute comme d'une sorte de merveilleuse Amérique, avec cette exagération familière aux voyageurs de tous les temps, toujours portés à vanter l'inconnu qu'ils connaissent devant ceux qui ne le connaissent pas. Plus d'un dut s'engager à leur suite vers les routes de l'Occident, d'autant plus que les occasions de partir ne manquaient pas et que souvent les ports grecs étaient visités par des chefs d'expédition, véritables agents d'émigration, comme l'Athénien Théoclès, qui allait à Chalcis recruter des compagnons pour fonder avec eux en Sicile la ville de Naxos [2]. La légende mentionne, parmi les Corinthiens venus à *Tarquinii* avec Demaratos, plusieurs artistes, Ecphantos, Eucheir et

1. Strabon, XVII, p. 806. L'Égypte ici représente d'une manière générale l'Orient. Les Grecs étaient incapables de distinguer l'art égyptien de l'art phénicien.

2. Curtius, *Hist. gr.*, trad. Bouché-Leclercq, I, p. 547.

Eugrammos [1]. Je veux bien que l'on puisse mettre en doute la réalité historique de ces personnages; mais quand ces noms seraient purement allégoriques, ils n'en conserveraient pas moins le souvenir d'un passage d'ouvriers grecs en Italie. Plus tard, au commencement du cinquième siècle, nous retrouvons à Rome deux Grecs, venus d'Étrurie, Gorgasos et Damophilos, appelés pour travailler à la décoration du temple de Cérès. L'Étrurie dut ainsi s'enrichir plus d'une fois d'artisans étrangers, qui furent pour elle des maîtres et de qui elle reçut les éléments de l'art plastique.

La sculpture doit donc être considérée en Étrurie comme un art d'importation, et quand nous lisons [2] que l'opinion générale de l'antiquité attribuait aux Étrusques l'invention de la statuaire en Italie, il ne faut pas prendre le texte à la lettre. Il est vrai seulement en ce sens que les premières statues exécutées dans la Péninsule l'ont été en Étrurie ; mais cette priorité est tout accidentelle : elle n'est pas due au génie personnel du peuple étrusque et n'est que l'effet d'un hasard heureux qui a porté en Étrurie les premiers modèles plastiques et les premiers maîtres.

Si la sculpture n'est pas née d'elle-même sur le sol de l'Étrurie, il est facile de voir à quelle date à peu près et dans quelles régions elle a commencé. Il est clair qu'elle n'est pas antérieure au grand mouvement commercial et colonisateur qui du huitième au septième siècle a entraîné les Phénico-Carthaginois et les Grecs vers les côtes de l'Italie. Il est clair aussi que ses premières œuvres durent éclore aux points où ce mouvement se portait de préférence, c'est-à-dire le long des côtes de la Toscane méridionale, à *Cære,* à *Tarquinii,* à *Vulci* et dans les villes voisines. C'est dans cette région, nous l'avons vu, qu'est en quelque sorte le point de débarquement de la civilisation dans l'Italie centrale. C'est à *Tarquinii,* à *Vulci,* à *Preneste* que se trouvent, confondus avec une foule d'objets d'origine orientale (vases d'or et d'argent, bijoux, verroteries, bronzes historiés, œufs d'autruche, etc.), les premiers exemples de plastique qu'aient fournis les nécropoles étrusques; les

1. Pline, *H. N.*, XXXV, 16.

2. Cassiodore, *Variarum*, VII, 15.

plus anciens monuments de la sculpture toscane sont en effet : un buste de bronze et une statue de pierre en forme de *xoanon* (fig. 207), provenant de la *Grotte d'Isis;* des fragments de sphinx et de chevaux marins découverts à Vulci sur l'emplacement de la Cucumella [1]; trois figures en terre cuite représentant des femmes vêtues du *chiton* et du *peplos,* que l'on a trouvées assises sur des chaises taillées dans le roc à Cervétri [2]; enfin le sarcophage du Louvre, qui provient aussi de Cervétri. Les premiers ateliers sont donc dans la Toscane méridionale. Aussi, quand les Tarquins veulent décorer de statues le temple du Capitole, s'adressent-ils à un artiste de cette région, à *Vulca* ou *Vulcanius* de *Veii* [3].

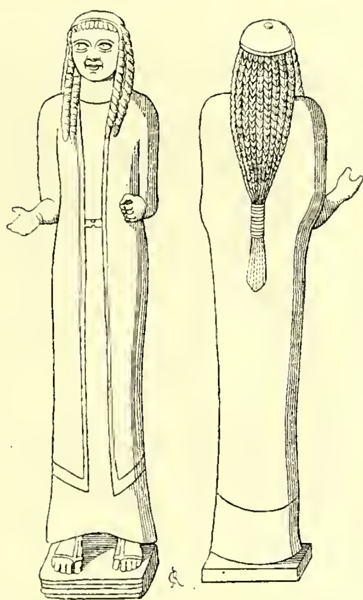


Fig. 207. — Statue de pierre en forme de *xoanon.* Grotte d'Isis à Vulci. Micali, *Monum. ined.*, pl. VI, 1. Hauteur, $0^m,95$.

Ainsi, vers le sixième siècle avant notre ère, l'art de la statuaire est concentré dans la Toscane méridionale et maritime, dans les environs des points où la civilisation gréco-orientale a pris pied en Italie. Trois siècles plus tard nous le trouvons partout, à Bologne, à Volterra, à Cortone, à Pérouse, à Chiusi, dans la haute comme dans la basse Étrurie. De quelle façon s'est-il propagé dans l'intervalle? Les données manquent pour résoudre la question. On ne peut que constater l'existence d'un certain nombre de centres de production, sans pouvoir dire à quelles circonstances ils doivent leur origine.

Chacun d'eux a ses traditions, sa technique, ses sujets, son style. A *Cortone, Arretium, Perusia,* on travaille plus spécialement le bronze; à *Clusium* on taille la pierre; à *Volaterræ* on cisèle l'albâtre; à *Tarquinii*

1. *Monumenti,* I, pl. XLI.
2. *Bulletino,* 1866, p. 177.
3. Pline, *H. N.*, XXXV, 157. Le nom de *Turrianius* de *Fregellæ,* que l'on cite souvent, est le résultat d'une lecture fautive.

et à *Cœre* on a quelque préférence pour l'argile. Les types varient suivant les ateliers. A Chiusi vous rencontrez un type que vous chercheriez en vain ailleurs, celui du cinéraire-statue. A Chiusi aussi se voient des bas-reliefs d'une facture sèche et plate, qui ne ressemblent à aucun autre bas-relief étrusque. Les urnes de Volterra diffèrent des urnes de Pérouse, lesquelles diffèrent à leur tour des urnes de Chiusi. Les stèles de Bologne sont propres à Bologne. Chaque localité a ainsi une vie artistique indépendante, de même que chacune d'elles a des usages funéraires qui lui sont propres, ainsi que des types de sépultures. Vous n'avez pas ici, comme en Grèce, cet échange de relations entre les ateliers, cette communion d'efforts, qui fait que, tout en conservant chacun ses traditions et ses qualités propres, tous cependant profitent des progrès accomplis dans la technique et dans le style et marchent d'un pas presque égal vers la perfection. En Étrurie, chaque atelier a son rayon d'action limité, travaille isolément et vit de sa routine.

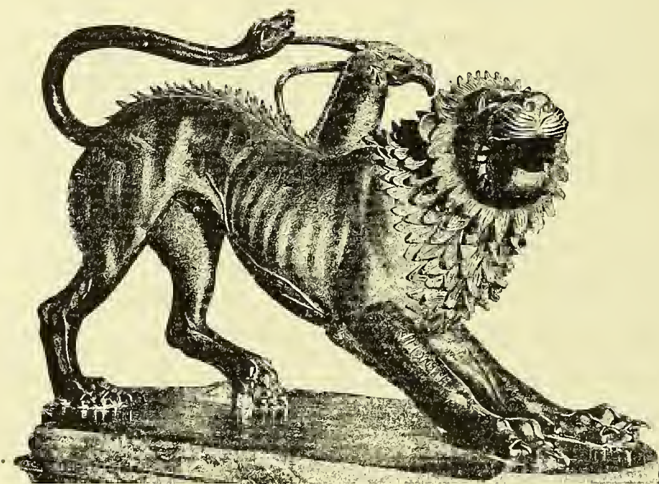


Fig. 208. — Chimère en bronze trouvée à Arezzo. Musée de Florence.

Cette routine d'où vient-elle? J'imagine que les choses devaient se passer de la manière suivante : un beau jour, un ouvrier sorti des ateliers déjà prospères de l'Étrurie maritime, de l'Étrurie hellénisée, va dans l'intérieur du pays et se fixe à *Clusium,* par exemple. Il apporte avec lui une technique, celle qu'il tient de son ancien atelier; des modèles, ceux qu'il a déjà copiés; un style, celui auquel ses yeux et sa main sont accoutumés. Voilà cette technique, ces modèles, ce style

implantés à *Clusium.* Une tradition s'établit, et ce qu'on pourrait appeler l'école de *Clusium* est fondée.

Mais comme cette école est née d'une rencontre fortuite, que ses traditions ne se sont pas formées lentement et par un progrès raisonné, elle ne les conserve qu'autant qu'une seconde rencontre ne vient pas détruire l'effet de la première. Or les influences étrangères ne cessent de s'exercer sur les côtes de l'Étrurie ; un va-et-vient commercial met continuellement en rapports les Maremmes et le haut pays ; marchandises, ouvriers sillonnent les vallées, de la mer à l'Apennin. Il arrive alors que l'école locale, se trouvant sur le chemin de tous ces passages, et n'ayant pas en elle cette force de résistance que donne aux ateliers comme aux hommes l'énergie d'une originalité mûrie, demeure accessible à toutes les innovations et se trouve à la merci d'un ouvrier nouveau qu'elle embauche ou d'un modèle nouveau qu'elle reçoit. Les traditions vacillent comme une flamme à tous les souffles.

Nulle part cette instabilité n'est plus manifeste qu'à Chiusi. Groupez les unes à côté des autres toutes les œuvres de sculpture qui proviennent de cette localité : vous avez quatre styles différents, celui des canopes, celui des statues, celui des bas-reliefs et celui des urnes. Dans les canopes vous observez un réalisme naïf, mais intense, qui trahit une étude sincère du visage humain d'après nature, et non pas du visage humain en général, mais d'une physionomie bien déterminée. Les statues d'autre part, abstraction faite de la tête, qui souvent a un caractère individuel, présentent des types conventionnels, celui du *xoanon* ou de la déesse mère assise, d'un archaïsme d'imitation et d'une sécheresse de formes qui contrastent singulièrement avec la facture des têtes. Sur les cippes vous avez des figures plates, tantôt lourdes et engoncées, qui font songer au style des vases de style corinthien, tantôt des figures minces, allongées, avec des mains et des pieds d'une ténuité extrême, qui rappellent de loin les bas-reliefs attiques du sixième siècle. Si maintenant vous passez aux urnes, vous observez, au lieu d'un relief plat et à peine modelé, un relief saillant, presque en ronde bosse, et, au lieu d'un style conventionnel, un style qui trahit la recherche du réalisme. De pareilles variations ne sauraient être con-

sidérées comme les phases naturelles d'un art qui se développe avec suite et logiquement. Il y a là une série de changements qui, de même que certaines déviations planétaires, supposent l'action latente d'une cause perturbatrice. A de certains moments les ateliers de Chiusi ont dû être traversés par des influences diverses qui les ont jetés hors de leur voie. Le même fait a dû se produire partout en Étrurie, parce que partout la sculpture y était moins un art qu'une industrie, et que l'industrie, différente en cela de l'art, vit moins de traditions raisonnées que de nouveautés séduisantes et faciles.

On ne peut donc pas étudier la sculpture étrusque comme on étudie la sculpture grecque, c'est-à-dire par périodes chronologiques. Tandis qu'en Grèce vous pouvez suivre l'histoire de la plastique depuis la rudesse naïve de l'archaïsme jusqu'à l'aisance savante de la perfection et plus tard jusqu'au style mouvementé de l'époque alexandrine, en Étrurie vous êtes à chaque instant déconcerté par des retours en arrière, par de brusques changements, qui d'eux-mêmes ne s'expliquent pas. A Chiusi, par exemple, l'archaïsme des cippes est postérieur au style plus libre et plus franc des canopes, de telle sorte que l'ordre logique et naturel se trouve pour un moment renversé. D'autre part, toutes les localités étrusques n'étant pas également et simultanément ouvertes aux influences étrangères, tous les ateliers ne passent pas par les mêmes phases ou n'y passent pas en même temps. L'unification des styles n'a lieu qu'au troisième siècle, quand paraissent les urnes cinéraires, c'est-à-dire à l'époque qui marque la fin de l'art étrusque.

Puisqu'il est impossible d'étudier la sculpture étrusque comme un ensemble homogène, et que, d'un autre côté, les monuments de provenance certaine et datés avec précision ne sont pas assez nombreux pour qu'on puisse faire actuellement avec sûreté l'histoire de chacun des ateliers locaux, nous classons ce qui nous reste de la sculpture étrusque par catégories d'œuvres semblables, quitte à indiquer en passant le peu qu'on sait des ateliers auxquels elles peuvent appartenir et de l'époque à laquelle il convient de les rattacher.

CHAPITRE XII.

LA SCULPTURE RELIGIEUSE ET MONUMENTALE.

§ 1. — LES FIGURES MYTHOLOGIQUES.

Justin dit en parlant des plus anciennes populations du Latium, qu'elles adoraient leurs dieux sous la forme d'une lance [1]. Ce que nous savons de l'industrie étrusque primitive nous permet d'affirmer qu'avant le septième siècle, en Étrurie comme dans le Latium, la piété populaire dut se contenter de symboles plus ou moins grossiers [2], de troncs d'arbres par exemple ou de pierres à peine dégrossies [3]. Le Jupiter de Populonia était sans doute une souche de vigne, et tel devait être aussi l'aspect des vieilles images de Vertumnus [4], le principal dieu des Étrusques, au dire de Varron, ou tout au moins le plus populaire [5].

Si l'Étrurie était toujours restée livrée à elle-même, il est probable qu'elle n'aurait jamais eu de sculpture religieuse vraiment digne de ce nom. Sa religion en effet, autant que nous pouvons en juger d'après de trop rares témoignages, semble avoir quelque chose de vague et d'abstrait qui convient mal à la plastique [6]. Elle a bien quelques divinités qui ont un nom, un sexe, une personnalité distincte : ce sont

1. Justin, XLIII, 3.

2. Brizio (*Bulletino*, 1872, p. 105) cite un bronze, d'ailleurs très grossier, trouvé à Villanova et qui lui paraît être une idole. Mais il n'est pas certain que cette figurine ait un caractère symbolique.

3. On a trouvé à Orviéto une pierre conique portant le nom d'une divinité étrusque, *Tinia*. C'était sans doute quelque chose d'analogue aux ἄργοι λίθοι ou *bétyles* de la Grèce. (Gamurrini, *Bulletino*, 1880, p. 134.)

4. Properce, IV, 3, 59.

5. Varron, *Ling. lat.*, V, 46 : *deus Etruriæ princeps*. Une image de Vertumnus se trouvait à Rome dans le quartier toscan.

6. Gerhard, *Die Gottheiten der Etrusker*. O. Müller, *Etrusker*, II, p. 1-195. Schmeisser, *Quæstiones de etrusca disciplina*.

les *dii consentes* ou *complices,* six dieux et six déesses, groupés en une sorte de conseil autour de l'un d'eux, Jupiter. Mais outre que ces divinités paraissent, en bien des cas, n'avoir d'autre individualité que celle qu'elles empruntent aux douze dieux de l'Olympe hellénique, elles ne sont que des divinités secondaires, créées et mortelles, chargées de maintenir l'ordre dans l'univers, mais impuissantes à y rien changer, armées de la foudre, non pour frapper les hommes au gré de leur volonté, mais pour leur faire connaître par des signes célestes les arrêts du destin, ministres en quelque sorte d'une autorité supérieure. Cette autorité supérieure, c'est à d'autres dieux qu'elle appartient : ceux qui l'exercent sont des dieux voilés, *dii involuti*[1], forces essentiellement mystérieuses, impersonnelles, impénétrables ; dont nul ne connaît ni le nom, ni le nombre, ni la figure ; qui demeurent cachés dans les profondeurs du ciel et dont la puissance est d'autant plus redoutable qu'elle est moins définie[2]. Plus bas dans la hiérarchie divine sont d'autres êtres mystérieux, esprits ou démons, qui vivent dans le voisinage des hommes et sont des médiateurs entre le ciel et la terre ; ils président à la naissance, à la croissance, à la mort de tout ce qui vit et meurt ici-bas, hommes, animaux, plantes. Eux aussi

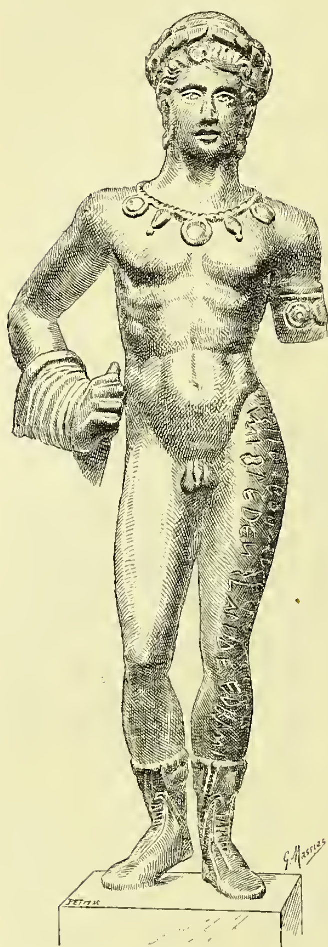


Fig. 209. — Apollon, dit de Ferrare. Bronze du Cabinet des Médailles. Hauteur, 0m,26.

1. Sénèque, *Questions naturelles*, II, 41.
2. Gerhard (*Gottheiten der Etrusker*, pl. XL) reproduit un dessin qui existe dans les archives de la commune de Viterbe, et qui représente deux personnages voilés assis dos à dos. Ce serait, dit-on, l'image des *dii involuti*. On ne sait pas malheureusement d'après quel monument ce dessin a été fait, ni même s'il reproduit un monument authentique.

n'ont pas de nom particulier ni de figure ; eux aussi sont innombrables : on les désigne par des termes génériques, *Pénates, Lares, Mânes, Génies.* Que nous sommes loin de cette religion hellénique si claire, si définie, avec ses dieux conçus à l'image de l'homme, qui ont « un corps, une âme, un esprit, un visage, » qui ne sont pas perdus dans un lointain nuageux, mais qui s'offrent en pleine lumière; qui se laissent contempler face à face et que, dans sa foi naïve, le Grec croit rencontrer quelquefois au détour d'un chemin. On les voit, on les touche, on leur parle, on les écoute, et l'imagination est si remplie de leur figure que naturellement, sans effort, on trouve les plus belles formes pour les représenter. L'Étrusque au contraire ne conçoit que des forces indécises, qu'une hiérarchie d'abstractions, un monde de nébuleuses divines, quelque chose de fuyant, qui échappe à son imagination et qu'il songe d'autant moins à entrevoir qu'une discipline sacerdotale, savante, compliquée et probablement secrète, interdit aux profanes l'accès des choses divines.



Fig. 210. — Mars en bronze trouvé à Todi. Musée Grégorien. Rayet, *Monuments de l'art antique*, II. Hauteur, 1m,61.

Nous ne savons pas dans quelle mesure cette religion s'altéra au contact des cultes orientaux et grecs que les hasards du commerce et de l'émigration avaient introduits en Italie [1]. Toujours est-il qu'elle en subit l'influence plastique. Ces marins et ces colons étrangers portaient avec eux leurs croyances, leurs supersti-

1. Il y avait en Étrurie plusieurs cultes auxquels on reconnaissait une origine grecque et qui comportaient des cérémonies analogues à celles de la Grèce. Tels étaient ceux d'Ilithye à *Pyrgi* et celui de Junon à *Falerii.* (Dennis, I, p. 290. *Notizie*, 1887, p. 105.)

tions et leurs dieux, Melkarth ou Astarté, Zeus, Héra ou Athéné, qu'ils adoraient sous forme d'images. Ces images de bronze ou de terre cuite se répandirent dans le pays, d'abord comme amulettes, sans que l'on sût bien ce qu'elles représentaient, simplement parce qu'en voyant les étrangers en faire l'objet de leur dévotion, on s'imaginait qu'elles avaient en elles certaines vertus mystérieuses ; puis insensiblement, par une de ces confusions dont l'histoire de la religion grecque fournirait plus d'un exemple, une sorte de rapprochement et d'assimilation se fit entre les divinités exotiques et les divinités indigènes : ce qui n'avait été à l'origine qu'une idole phénicienne ou hellénique devint le symbole d'une divinité étrusque.



Fig. 211. — Minerve en bronze, trouvée à Arezzo. Musée de Florence. Grandeur naturelle.

Les premières formes qu'adopta la religion étrusque furent celles de l'Orient. C'est ainsi qu'elle emprunta à la mythologie asiatique tout un monde de figures étranges, le sphinx, le lion ailé, le taureau ailé, l'Anubis égyptien à tête de chien [1],

1. Micali, *Monum. per serv.*, pl. XXII, XXXI, 2, pl. 31, 2.

le Melkarth phénicien aux membres disproportionnés [1], nain difforme avec une tête énorme et de courtes jambes, l'Artémis persique avec une ou deux paires d'ailes (fig. 212), enfin l'Astarté phénicienne, la déesse mère qui porte la main au sein et tient une colombe, symbole de la fécondité universelle (fig. 213). Si la prépondérance des Carthaginois en Étrurie avait duré plusieurs siècles, si la civilisation phénico-carthaginoise elle-même était restée fidèle à ses origines et n'avait pas subi, comme elle l'a fait dès le cinquième siècle [2], l'action séductrice du génie grec au point de placer dans les temples des divinités phéniciennes les images des divinités helléniques, il est probable que les types plastiques de la mythologie étrusque se seraient définitivement fixés d'après le modèle des types orientaux. Mais la civilisation grecque vint contre-balancer et peu à peu détruire l'influence naissante des religions asiatiques. Les formes nouvelles qu'elle apportait, l'Étrurie les adopta, comme elle avait adopté les premières, et de ce jour les divinités étrusques se modelèrent à l'image des divinités helléniques. Les vieilles formes subsistèrent, et la plastique en conserva la tradition, mais ce ne furent plus que des motifs d'ornementation, sans aucune valeur symbolique, dont l'art se servit pour décorer des trépieds, des



Fig. 212. — Artémis persique. Relief d'un vase de *bucchero nero*. Micali, *Mon. p. serv.*, pl. XXI, 2.



Fig. 213. — Idole à double paire d'ailes. Petit bronze du musée de Pérouse. Micali, *Mon. p. serv.*, pl. XXIX, 2.

1. Raoul Rochette, *Mémoires d'arch. comparée*; *Mémoires de l'Acad. des inscriptions*, VIII, p. 119, 358; pl. V-VII. *Annali*, 1877, p. 157.

2. Perrot et Chipiez, *Hist. de l'art*, III, p. 50.

vases, des candélabres, des meubles, des ustensiles de toute espèce. De là vient que la plupart de ces types ne nous sont représentés que par de petits bronzes ou des reliefs céramiques.

A partir du jour où les formes de la mythologie grecque se popula-

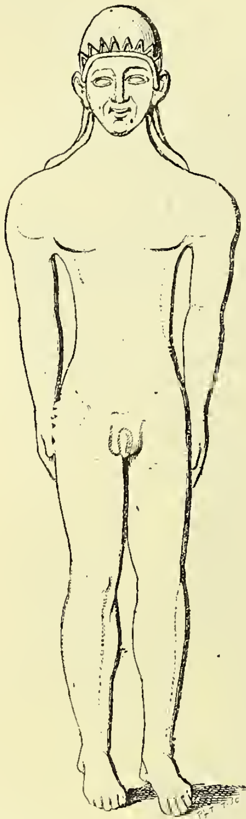


Fig. 214. — Petit bronze de type grec archaïque. Micali, *Mon. per serv.*, pl. XXXIV, 6.



Fig. 215. — Petit bronze de type grec archaïque, trouvé à *Rusellæ*. Dennis, II, p. 233.

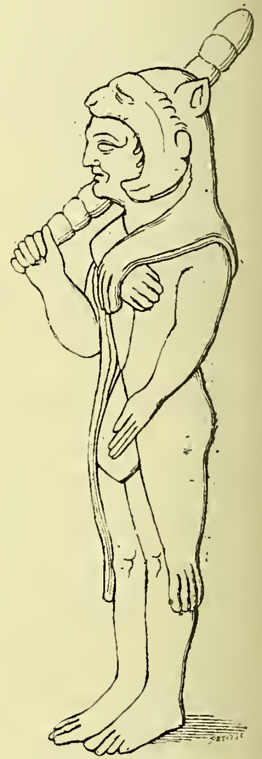


Fig. 216. — Hercule armé de la massue. Petit bronze de Vulci. Micali, *Mon. p. serv.*, pl. XXX, 7.

risent en Italie, la plastique religieuse de la Toscane s'attache à les reproduire, si bien que pendant trois siècles les idoles étrusques ont à peu près le même aspect que les idoles helléniques. Mais comme dans l'intervalle la religion grecque et l'art se transforment, comme dans cette Grèce à l'esprit mobile et curieux, toujours en quête d'un idéal nouveau, de plus en plus éprise de la vérité et de la nature, chaque génération conçoit la divinité d'une autre manière et la repré-

sente comme elle la conçoit, l'Étrurie, qui façonne ses dieux d'après des modèles grecs, se trouve entraînée à changer de même le caractère de ses images.


Fig. 217. — Figurine en forme de *xoanon*. Petit bronze du musée de Florence. Hauteur, 0m,20.

Celles-ci sont d'abord conçues dans le style grec archaïque. Les unes sont conformes au type de ce qu'on appelle le *xoanon,* comme le montrent plusieurs petits bronzes (fig. 217). D'autres reproduisent le type de l'Apollon de Ténée, autrement dit celui des statues viriles tel qu'une sorte de convention esthétique l'a fixé en Grèce vers le début du sixième siècle, type aujourd'hui bien connu[1] et qui ne se rapporte pas plus à un dieu qu'à un autre[2] (fig. 214). D'autres enfin nous offrent les deux types les plus ordinaires de la figure féminine, celui de la déesse mère assise dans un fauteuil, les jambes rapprochées et les bras collés au corps, et celui de la femme debout pinçant d'une main un pli de son vêtement pour le relever sur le côté[3] (fig. 215).


Fig. 218. — Statuette céramique provenant du fronton d'un sanctuaire d'Orviéto. *Notizie,* 1885, pl. IV, 2. Hauteur, 0m,37.

Lorsqu'à la fin du sixième siècle l'art grec se dégage de ces formes convenues et monotones pour créer tous ces beaux types qu'une admiration séculaire a consacrés et qui n'ont de divin qu'une majesté sereine ou une grâce idéale, la plastique religieuse se renouvelle sans doute en Étrurie comme en Grèce. Malheureusement ce qui nous reste de la sculpture religieuse des Étrusques ne nous permet pas de suivre

1. Furtwängler, *Arch. Zeitung,* 1882, p. 52. Holleaux, *Bull. de corr. hellénique,* 1886, p. 66 et suiv.; 1887, p. 354 et suiv. Collignon, *Gazette archéologique,* 1886, p. 236 et suiv. On trouvera dans ces articles toute la bibliographie de la question.

2. L'impersonnalité de la plupart des types de la statuaire archaïque dut être pour quelque chose dans la facilité avec laquelle ces types furent adoptés par les Étrusques. Ils étaient aussi très répandus à Rome (Helbig, *Notizie,* 1888, p. 229).

3. Homolle, *de Antiquissimis Dianæ simulacris deliacis.*

de près les variations du style. Une statue d'Orviéto représentant une Vénus donnerait à penser que, tout en adoptant les formes nouvelles de la plastique hellénique, les Étrusques pendant quelque temps ont de la peine à dépouiller les conventions de l'archaïsme. La déesse en effet rappelle par sa nudité, son attitude et son geste pudique l'Aphrodite de Praxitèle; mais la tête est encore conçue comme l'étaient celles des *xoana,* avec ses traits forts, son modelé un peu lourd, sa coiffure en boucles serrées, parallèles, qui se plaquent sur la nuque et le dos [1]. L'heure arrive cependant où le style nouveau l'emporte. Une statue de femme assise trouvée comme la précédente à Orviéto, dans les mêmes fouilles et sur l'emplacement du même sanctuaire, n'a plus rien de la rigidité archaïque, ni dans l'attitude, ni dans le costume, ni dans l'onduleuse liberté avec laquelle les plis de la robe se massent autour des jambes (fig. 218). A partir du quatrième siècle on peut dire qu'en ce qui concerne les types des divinités la religion toscane est à peu près hellénisée. Son Mars, dont une belle statue de Todi et beaucoup de petits bronzes nous conservent l'image, est l'Arès grec armé de pied en cap (fig. 210). Sa Minerve est tantôt l'Athéna belliqueuse ou Promachos [2], tantôt l'Athéna déesse de la paix, drapée dans un long péplos et qui ne conserve de ses attributs guerriers que l'égide sur la poitrine et le casque relevé sur le front (fig. 211). Elle a encore le Jupiter barbu et assis sur son trône comme le Zeus d'Olympie [3], l'Apollon jeune et imberbe [4], l'Apollon citharède [5], le Mercure avec



Fig. 219. — Statuette de bronze représentant le dieu Vertumnus. Musée de Florence. *Notizie*, 1884, pl. III. Hauteur, 0m,275.

1. *Notizie*, 1885, p. 37; pl. III, 1.
2. Bronze de Vulci. (De Longpérier, *Notice des bronzes antiques du Louvre*, n° 36.)
3. Gerhard, *Gottheiten der Etrusker*, pl. 34, 1, 3.
4. Milani, *I frontoni di un tempio tuscanico*, p. 11, pl. IV.
5. Milani, *I frontoni*, p. 9.

son pétase ailé et son caducée [1], l'Hercule enfin avec sa peau de lion et armé tantôt de son arc [2], tantôt de sa massue (fig. 216).

Si frappantes que soient ces analogies entre la mythologie figurée de l'Étrurie et celle de la Grèce, il ne faudrait pas croire cependant que l'une ne soit en tout que la copie servile de l'autre. D'abord l'Étrurie a quelques types particuliers, tels que celui du Jupiter jeune et imberbe, armé de la foudre [3], celui de la Junon guerrière, type dérivé de la Junon de Lanuvium, armée d'un bouclier et d'une lance et revêtue de la dépouille d'une chèvre, dont les cornes lui protègent le front [4], celui du Charon au bec crochu, avec un marteau dans la main, monstre hideux qui n'a rien de commun que le nom avec le Charon de la Grèce [5], sans compter les types des divinités proprement italiques, comme celui de Vertumnus [6] (fig. 219). D'autre part, jusque dans les figures qu'elle emprunte à la mythologie hellénique, l'Étrurie met quelque chose de son esprit. Alors même que les éléments plastiques du type ne lui appartiennent pas, elle les fait siens par ce qu'elle y ajoute. C'est ainsi qu'autour de la gorge d'une Junon ou d'une Minerve elle met un *torques* gaulois, dont les femmes étrusques ont adopté la mode à partir du troisième siècle [7]. De même la statuette de style hellénique que l'on désigne sous le nom d'Apollon de Ferrare porte un collier étrusque à cinq bulles, un bracelet, garni également de bulles, et une paire de brodequins étrusques [8] (fig. 209). Ainsi les divinités grecques sont parées et habillées à la mode toscane. Nulle part cela ne se voit mieux que sur les cistes, les miroirs et les urnes.

1. Bronze de Vulci. (De Longpérier, *Notice des bronzes*, n° 211.)
2. Zannoni, *Scavi della Certosa*, pl. XXVI, 5.
3. Micali, *Monumenti per servire*, pl. XXXII, 4; XXXIV, 1.
4. Gori, *Museum etruscum*, XXXV. Gerhard, *Gottheiten der Etrusker*, pl. XXXVI, 4.
5. Il ne nous est connu que par les fresques des chambres sépulcrales et quelques bas-reliefs d'urnes. Ambrosch, *de Charonte etrusco*. Körte, *Annali*, 1879, p. 299 et suiv. *Monumenti*, XI, pl. IV et V.
6. *Notizie*, 1884, p. 270-274.
7. Milani, *I frontoni*, p. 8, 9.
8. Cette statuette, qui a été souvent publiée (Gori, *Mus. etrusc.*, pl. XXXII; Lanzi, *Saggio di ling. etr.*, II, p. 525; III, pl. XI, 3), est aujourd'hui au Cabinet des médailles (Chabouillet, *Catalogue général*, n° 2939).

§ 2. — LA SCULPTURE MONUMENTALE.

Nous avons vu que l'architecture des temples était toujours complétée par une décoration en appliques qui couvrait comme d'un manteau la carcasse des charpentes et s'étalait sous forme de statues et de bas-reliefs le long des corniches et des frises, au sommet du toit, aux angles des frontons et surtout dans les tympans. Cette pratique donna naissance à un genre de sculpture particulier, d'une destination exclusivement monumentale, dont quelques débris ont heureusement échappé à la ruine générale des édifices. Sans revenir ici sur les menues appliques dont il a été question plus haut, nous voudrions donner une idée de ce qu'étaient les compositions plastiques qui couronnaient les façades [1].

La plus fameuse était celle du temple de Jupiter Capitolin à Rome, œuvre d'artistes étrusques appelés par les Tarquins. Quoique la magnificence du sanctuaire ait souvent été célébrée par les Romains et que l'image du temple lui-même ait été plus d'une fois reproduite par les bas-reliefs et les médailles, nous ne connaissons que d'une manière très vague les figures qui le décoraient. Au milieu du fronton se trouvait certainement Jupiter assis sur un trône. Mais était-ce le Jupiter jeune et imberbe de la mythologie étrusque [2], ou le Jupiter *Optimus Maximus* dont le type est devenu classique dans la mythologie romaine? A droite et à gauche de Jupiter étaient deux divinités féminines: Junon d'une part, et d'autre part une déesse que l'on reconnaît généralement pour Minerve, mais que M. Milani croit avoir été la mère de Jupiter [3]. Le reste du tympan était rempli de figures secondaires, qu'il est difficile de préciser, les bas-reliefs et les monnaies qui nous conservent l'image du Capitole n'étant pas d'accord entre eux [4]; on conjecture

1. Vitruve, III, 2, 5. Pline, *H. N.*, XXVIII, 19; XXXV, 154-158.

2. C'est l'opinion de M. Milani, *I frontoni*, p. 2, note 1.

3. Milani, *I frontoni*, p. 2, note 1. — Selon M. Milani, la figure de Minerve aurait été substituée plus tard à celle de la mère de Jupiter.

4. Cela tient à ce qu'ils ne représentent pas tous le même Capitole. On sait que le temple a été plusieurs fois détruit et rebâti. Voir sur ces monuments figurés l'article *Capitolium*, dans le *Diction. des antiquités* de Daremberg et Saglio.

seulement qu'il y avait là un groupe de Cyclopes, l'image du Tibre, peut-être celle de la Terre lui faisant pendant, enfin deux chars courant en sens inverse, très vraisemblablement les chars du Soleil et de la Lune. Ainsi conçu, le sujet de la composition aurait été le triomphe de Jupiter ou plutôt de la trinité capitoline, au milieu de l'univers représenté par les allégories du feu, de l'eau, de la terre, du jour et de la nuit [1]. Il semble qu'il y ait eu sur la pente du toit quelques autres statues de divinités debout, telles que Mars et Minerve [2]. En tous cas, il est certain que trois chars couronnaient l'édifice. Celui du faîte était à quatre chevaux et portait l'image de Jupiter triomphant. Les deux autres, qui s'élevaient de chaque côté en acrotères, à l'extrémité des rampants, sont figurés sur les bas-reliefs comme n'ayant que deux chevaux [3]; l'un d'eux portait sans doute la statue du dieu *Summanus*, que Cicéron nous dit avoir un jour été frappée de la foudre et renversée [4]. Ces chars sont plusieurs fois mentionnés par les auteurs anciens [5]. Les Romains y tenaient beaucoup, non pas tant à cause de leur valeur intrinsèque



Fig. 220. — Aurore enlevant Céphale. Acrotère en terre cuite provenant de Cervétri. *Arch. Zeitung*, 1882, XL, pl. XV.

1. Schultze, *Arch. Zeitung*, XXX, 1872, p. 1 et suiv., pl. LVII.

2. Monnaies de Petilius Capitolinus (De Kœhne, *Revue de numism. belge*, 5e série, II, 1870, p. 51, pl. III). Dessin de Cobourg (*Arch. Zeitung*, XXX, pl. LVII).

3. Il est à remarquer cependant que les textes anciens parlent toujours des quadriges du Capitole.

4. Cicéron, *de Divinatione*, I, 10. Dans un autre passage du même traité (I, 43), il est question d'un Centaure, qui se trouvait sur le temple du Capitole et qui, lui aussi, avait été frappé de la foudre. On ne sait où il était.

5. Pline, *H. N.*, XXVIII, 15; XXXV, 157. Plutarque, *Vie de Publicola*, 13. Festus, *Ratumena porta* (p. 274, éd. Müller).

qu'en raison des circonstances prétendues miraculeuses qui les avaient fait parvenir entre leurs mains et des espérances qu'ils y attachaient. Le quadrige de Jupiter était un des garants de l'éternité de l'empire [1]. Commandé par Tarquin le Superbe à Vulca de *Veii,* il n'était pas encore livré quand survint la révolution qui chassa les rois [2]. Comme on avait remarqué qu'à la cuisson l'argile, au lieu de se contracter, s'était dilatée et fendue, les haruspices déclarèrent qu'il y avait là un présage d'expansion et de grandeur pour le peuple à qui le quadrige appartiendrait, et *Veii* voulut garder pour elle les bénéfices éventuels de cette promesse. Rome insista et finit par l'emporter, grâce à des prodiges qui forcèrent la main aux Véiens, ou peut-être tout simplement par droit de conquête.



Fig. 221. — Hercule et Minerve; groupe architectonique en terre cuite peinte. Musée du Louvre. Hauteur, $0^{m},52$.

On voit que si l'on a quelques données sur la décoration du temple Capitolin, la reconstitution complète du fronton ou des frontons (car il est possible qu'il y en ait eu deux, l'un en avant, l'autre en arrière) demeure problématique. Il ne faut pas s'étonner que les fouilles, qui à plusieurs reprises ont été faites au sommet du Capitole et qui ont permis de reconnaître les substructions du monument, n'aient pas mis au jour quelques fragments céramiques provenant de la décoration du fronton, comme cela s'est vu par exemple à Orviéto et à Cività Castellana. Les débris en effet de l'ancien temple Capitolin ne sont pas restés dans les ruines : lorsqu'après l'incendie qui

1. C'était un des *septem pignora imperii* (Servius, *ad Æneid.*, VII, 188).

2. Brunn, *Griech. Künstler*, I, p. 530. Detlefsen, *de Arte Romanorum antiquissima*, p. 3.

l'avait détruit sous Vespasien le sanctuaire dut être reconstruit, les haruspices prescrivirent de déblayer la place, d'emporter tous les décombres amoncelés et de les jeter dans des marais[1]. Les morceaux des statues sont donc enfouis et perdus dans quelque coin ignoré de Rome, au milieu d'un amas de matériaux de démolition; ou bien si par hasard on en a retrouvé quelques-uns, ils ont passé inaperçus, nul ne soupçonnant leur provenance primitive : ils gisent peut-être oubliés au fond d'un musée.



Fig. 222. — Jupiter assis; statue céramique provenant d'un fronton de Luni. Musée de Florence. Milani, *I frontoni*, pl. III. Hauteur, 1m,03.

Ce que le Capitole a laissé perdre, d'autres ruines l'ont conservé. On possède aujourd'hui un assez grand nombre de fragments provenant de Cervétri, de Vulci, de Cività Castellana, d'Orviéto, de Bolséna, de Chiusi, sans compter diverses pièces éparses dans les musées et dont l'origine est indéterminée[2].

La sculpture monumentale, étant destinée à orner des édifices religieux, ne comportait guère que des sujets mythologiques. Nous avons vu que tel était le caractère de la décoration du Capitole. Tel est aussi celui des fragments qui sont arrivés jusqu'à nous. L'un montre Aurore enlevant Céphale (fig. 220) ; un autre, Minerve offrant à boire à Hercule épuisé de fatigue et assis sur un rocher (fig. 221). Ici vous avez tout un groupe de figures parmi lesquelles il est facile de reconnaître Apollon, Minerve, Junon, Hercule, Jupiter et une Bac-

1. Tacite, *Histoires*, IV, 53.
2. Catalogue dans Milani, *I frontoni*, p. 5. Ajouter *Notizie*, 1885, p. 36; 1887, p. 92 et suiv.

chante [1]. Là les figures ont des inscriptions désignant des divinités étrusques, *Minerva, Cilens, Thuthlur* [2]. Les statues de Luni, récemment acquises par le musée de Florence et qu'a si bien étudiées M. Milani [3], se répartissent en deux groupes correspondant à deux frontons différents ; le premier groupe représente Jupiter, Junon, Neptune, Apollon citharède et cinq Muses; le sujet de la composition était probablement la lutte de Marsyas et de Minerve en présence de Jupiter, d'Apollon, des Muses et des principaux dieux de l'Olympe, quelque chose d'analogue à la lutte des Muses et des Sirènes présidée par Jupiter, Junon et Minerve, que l'on voit figurée sur un sarcophage romain [4]. Les personnages du second groupe se distinguent nettement des précédents par leurs attitudes mouvementées. Il reste dix-huit figures, Apollon, Artémis, Niobé, le pédagogue, sept fils, cinq filles et deux Erinnyes. Il manque deux des sept filles attribuées par la tradition à Niobé, soit que l'artiste les ait oubliées, soit que les morceaux en soient perdus. La composition peut se reconstituer ainsi : au centre, les deux divinités ; à gauche d'Apollon, un Niobide fuyant, Niobé et deux de ses filles, un Niobide armé couvrant de sa protection une petite sœur agenouillée, le pédagogue et deux frères ; à droite d'Artémis, deux frères, deux sœurs, un Niobide blessé et un autre sur un cheval blessé qui s'affaisse ; à chaque angle, une Erinnye.

Les sujets représentés sur les deux frontons se rapportent à la légende d'Apollon et d'Artémis (*Lunus* et *Luna*), les deux divinités protectrices de la ville de *Luna*, de même qu'à Rome la décoration du temple de Jupiter se rapportait à la légende de Jupiter. La plastique monumentale était ainsi, chez les Étrusques comme chez les Grecs, en relation avec le culte des sanctuaires qu'elle décorait.

La matière employée était quelquefois le bronze ou le bronze doré [5], mais le plus ordinairement l'argile. Les fragments conservés sont tous

1. Hauts reliefs trouvés à Orviéto. Gamurrini, *Annali*, 1881, p. 48 et suiv., tav. d'agg. B, C, 5. Cf. *Annali*, 1829, p. 11.

2. Fragments trouvés à Bolséna. Brunn, *Annali*, 1862, p. 274 et suiv. *Monumenti*, VI-VII, pl. LXXII.

3. Milani *I frontoni*, etc. Ces statues, découvertes en 1842, étaient restées dans l'oubli parce qu'on les avait recueillies en morceaux et que personne n'avait songé à rapprocher tous ces fragments informes.

4. Müller-Wieseler, II, 750.

5. Vitruve, III, 2, 5.

sans exception, en terre cuite. L'idée d'appliquer la terre cuite à l'ornementation architecturale n'appartient pas en propre aux Étrusques : l'origine de cette technique est en Grèce. Les fouilles d'Olympie ont mis au jour d'importants morceaux céramiques provenant du couronnement de l'Héraion et du trésor des habitants de Géla [1]. D'autre part les ruines de Sélinonte, de Syracuse, d'Akræ, de Crotone, de Métaponte [2], de Reggio [3] ont fourni de nombreux débris d'antéfixes, de corniches, de chéneaux, d'acrotères en terre cuite, qui rappellent de très près les fragments d'Olympie. Il est certain qu'à l'époque archaïque les parties hautes des temples grecs étaient revêtues de moulures et de reliefs céramiques, dont l'usage remontait au temps où les combles étaient en charpente, mais auxquels on n'avait pas renoncé en renonçant au bois, parce que le tuf employé dans les constructions avait un grain fort inégal et se prêtait mal à l'application des couleurs comme à la sculpture fine des ornements [4]. Cette pra-



Fig. 223. — Fragment d'une statue d'Apollon en terre cuite provenant d'un fronton de Luni. Musée de Florence. Milani, *I frontoni*, pl. IV. Statue de grandeur naturelle.

1. *Ausgrabungen aus Olympia*, V, pl. XXXIV.
2. Dœrpfeld, Graeber, Borrmann, Siebold, *Ueber die Verwendung von Terrakotten am Geison und Dache griech. Bauwerke.*
3. *Notizie*, 1886, p. 243.
4. Rayet et Collignon, *Céramique grecque*, p. 379 et suiv.

tique tomba en désuétude dans la Grèce propre vers le cinquième siècle, quand on cessa de construire les temples en tuf et qu'on eut avec le marbre des surfaces propres à recevoir de délicates moulures et tout un décor au pinceau. Mais en Sicile et dans la Grande-Grèce, où les matériaux ne s'étaient pas renouvelés, elle continua de subsister, et c'est de là sans doute qu'elle passa en Étrurie, par l'intermédiaire des colonies corinthiennes de *Cære* et de *Tarquinii*. Nous savons qu'au cinquième siècle deux céramistes grecs, Gorgasos et Damophilos, travaillaient à orner de terres cuites polychromes le temple de Cérès. Il est probable que d'autres artisans du même genre vinrent en Toscane exercer leur métier d'ornemanistes et contribuèrent à acclimater en Étrurie la technique spéciale de la céramique appliquée à l'architecture, technique dont l'industrie indigène ne tarda pas à s'emparer, à laquelle elle s'attacha avec un goût tout particulier et qu'elle conserva toujours, alors même que la Grèce l'avait abandonnée.

Dans la voie où ils étaient entrés à l'imitation des Grecs, les Étrusques allèrent en effet plus loin que leurs maîtres. En Grèce, les pièces céramiques étaient réservées au revêtement des profils architectoniques. Ce n'étaient jamais que des motifs de décoration pure, des caissons, des chéneaux, des corniches, des bandeaux, des acrotères, des frises; les seules figures étaient les masques des antéfixes et les mufles de lion des gargouilles. Les compositions qui remplissaient les tympans étaient sculptées dans la pierre. En Étrurie, au contraire, tout était en terre cuite, aussi bien les statues des tympans que les moulures. C'est que le comble du temple toscan n'était pas construit de la même manière que le comble du temple grec. Celui-ci n'avait point de parties en porte à faux : le fronton s'élevait à l'aplomb des colonnes de la façade, et par suite le poids des sculptures qui ornaient le tympan reposait tout entier sur l'architrave, c'est-à-dire sur les colonnes. Chez les Étrusques la base du tympan était en quelque sorte en l'air, sur un balcon supporté par les têtes saillantes des *mutuli*. Placer sur cette plate-forme en encorbellement de lourdes statues de pierre ou de marbre était une entreprise impossible, qui eût entraîné la chute de l'entablement.

Les Étrusques l'ont bien compris, mais comme ils tenaient à avoir comme les Grecs des tympans décorés de figures, ils ont conçu un genre de sculpture intermédiaire entre le bas-relief et la ronde bosse. L'apparence était bien celle d'un ensemble de statues, mais en réalité ces statues étaient incomplètes. Il n'existait de chaque personnage que la moitié antérieure, et cette moitié elle-même, au lieu d'être pleine, était creuse. La composition n'était ainsi qu'une applique, une sorte de croûte relativement légère avec un fond plat qui garnissait le tympan. Le procédé est ingénieux et montre bien le sens pratique qu'apportaient les Étrusques jusque dans leurs imitations.

Ainsi faites, les figures n'avaient pas d'équilibre propre, et il ne suffisait pas de les poser sur le plancher du balcon. Il fallait les fixer sur le fond du tympan, lequel était soit en maçonnerie, soit en charpente. De là vient que tous les fragments que nous avons conservés présentent de distance en distance des trous, autrefois destinés à recevoir une cheville de bois ou un tenon de fer [1] : on y voit quelquefois des traces de métal oxydé. De cette façon, le poids de la décoration plastique était réparti sur un certain nombre de points d'appui au lieu de porter tout entier sur l'encorbellement des *mutuli*. Vues d'en bas, les statues avaient l'air d'être debout sur une plate-forme; en réalité elles étaient accrochées et comme suspendues à l'arrière-plan du fronton.

Toute cette sculpture décorative était peinte, comme l'étaient toutes les œuvres de la plastique étrusque. Les pièces de style archaïque ont une coloration simple, réduite le plus souvent au rouge, au jaune et au noir. Les plus récentes, comme celles de Luni, ont une plus grande variété de tons. Les chairs des hommes étaient rouges, et celles des femmes, blanches ou rosées. Les draperies étaient bleues, jaunes et violettes. La surface de la terre cuite étant ainsi partout dissimulée, on ne voyait plus ni les joints des morceaux rapportés, ni les têtes des chevilles et des tenons : le fronton faisait l'illusion d'une grande composition en haut relief et tout d'une pièce.

1. Ces trous se voient notamment sur le Jupiter de Luni.

CHAPITRE XIII.

LA SCULPTURE FUNÉRAIRE.

La sculpture funéraire des Étrusques nous est beaucoup mieux connue que leur sculpture religieuse ou monumentale. Les tombeaux ont conservé une multitude de cippes, de sarcophages, de statues, de bustes, de bas-reliefs parmi lesquels on n'a que l'embarras de choisir. Comme il y en a de tous les âges, de tous les styles et de toutes les provenances, et que la plupart, malgré des différences de détail, présentent certains caractères communs, le seul moyen de les étudier est de les classer par séries et de considérer successivement les principaux types. Nous mettrons seulement à part les types de Chiusi, parce que dans cette région la sculpture funéraire a une physionomie toute particulière.

§ 1. — LA SCULPTURE FUNÉRAIRE A CHIUSI.

Pour comprendre la sculpture funéraire de Chiusi [1], il faut se rappeler qu'aux yeux des Étrusques la mort n'est pas la fin de tout et que si le feu du bûcher réduit l'homme en poussière, cette poussière a encore quelque chose d'obscurément vivant et comme une personnalité posthume. Parmi les différentes manières dont se traduit cette croyance, il en est une, la plus simple, la plus élémentaire, qui consiste à marquer ce que j'appellerais l'individualité des cendres au moyen d'un pot arrangé de telle sorte qu'il éveille tant bien que mal l'idée de la personne dont il contient les restes. A l'époque des *pozzi,* quand les arts plasti-

1. Sur les monuments funéraires de Chiusi, voir Milchhœfer, *Annali,* 1879, p. 111 et suiv.

ques, encore dans leur première enfance, sont impuissants à reproduire la figure humaine, on se contente d'un attribut caractéristique. Si le mort est un guerrier, par exemple, on coiffe l'urne cinéraire d'un casque métallique ou bien d'un casque en terre cuite modelé à l'image d'un casque métallique [1]. La pratique a quelque chose de puéril, mais elle suffit à des imaginations naïves, peu difficiles en fait de symboles : pourquoi un pot casqué ne représenterait-il pas un homme, quand une pierre ou une lance représente un dieu?

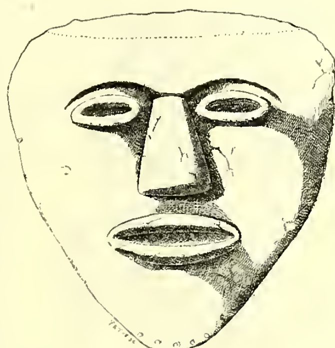


Fig. 224. — Masque funéraire en bronze. Musée de Chiusi. Milani, *Museo ital.*, I, pl. IX, 2. Hauteur, 0m,15.

Dans la période qui à Chiusi suit immédiatement celle des *pozzi*, et que caractérise la tombe dite à *ziro*, on constate un premier progrès. La valeur symbolique de l'ossuaire se précise par l'adjonction non plus seulement d'un couvercle en forme de chapeau ou de casque, mais d'un visage. On façonne un masque humain, estampé dans une feuille de bronze [2], et ce masque on le fixe au col du vase cinéraire soit avec un ou plusieurs clous [3], soit avec des fils métalliques [4], soit avec des chaînettes [5]. La nécropole de Chiusi a livré plusieurs de ces masques, qui pour être plus ou moins informes n'en sont pas moins fort intéressants, parce qu'on y surprend l'éveil d'un instinct réaliste qui sera par la suite contrarié et refoulé, mais qui finira par prendre le dessus (fig. 224). L'idée de



Fig. 225. — Urne-canope du musée de Florence. Milani, pl. IX*a*, 1. Hauteur, 0m,52.

1. Voir plus haut, p. 36-37.
2. Il n'y a qu'un exemple d'un masque en terre cuite (Milani, *Museo italiano*, p. 296, pl. X, 3).
3. Milani, *Museo italiano*, I, p. 293, pl. X, 1.
4. Milani, *Museo italiano*, I, p. 294, pl. VIII, 1.
5. Brogi, *Bulletino*, 1875, p. 218; 1882, p. 232, Milani, *Museo italiano*, I, p. 295-296.

ces masques est-elle venue d'elle-même aux Étrusques ou leur a-t-elle été suggérée par certaines coutumes étrangères? Toujours est-il que l'usage des masques appliqués sur le visage des morts existait en Égypte, en Assyrie et en Phénicie [1]; qu'il a passé en Grèce, où il n'a pas duré d'ailleurs, en même temps que les premières importations de la civilisation orientale [2], et qu'on ne le voit poindre en Étrurie qu'avec les tombes à *ziro* de Chiusi, lesquelles sont précisément pour-

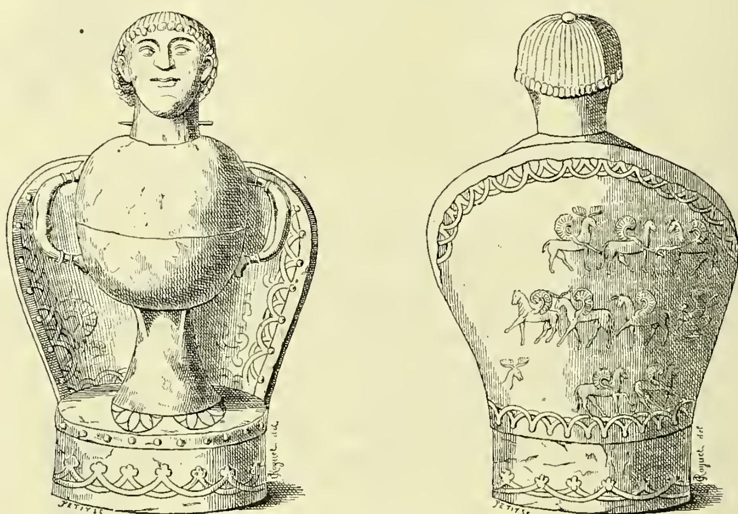


Fig. 226. — Face et revers d'une urne-canope montée sur son fauteuil. Milani, pl. IX, 9 et 9*a*. Hauteur, 0m,85.

vues d'objets de style asiatique analogues à ceux de la tombe Regulini [3]. La coïncidence me paraît significative, et je croirais volontiers que l'influence phénico-carthaginoise n'a pas été étrangère à l'introduction des masques funéraires en Étrurie.

Quoi qu'il en soit, les Étrusques de Chiusi ne s'en tinrent pas au procédé élémentaire du masque métallique cloué ou ficelé sur le col de l'urne cinéraire. L'idée leur vint de modeler leur masque avec l'urne

1. Wilkinson, *A popular account of the anc. Egyptians*, 1874, II, p. 395. Ch. Lenormant, *Musée des ant. égypt.*, pl. XXXVII, 1, 2. Caylus, *Recueil d'ant.*, I, pl. XI, 3, p. 41. Ledrain, *Gaz. arch.*, 1877, p. 131, pl. XXI. De Rougé, *Notice des monum. égypt. du Louvre*, p. 98. Layard, *Discoveries in the ruins of Niniveh*, p. 552. Perrot et Chipiez, *Hist. de l'art*, III, p. 464, 889. Sur les masques funéraires, voir O. Benndorf, *Antike Gesichtshelme u. sepulcral Masken*.

2. Masques de Mycènes. Schliemann, *Mykenæ*, p. 198, 219-223, 289, 311, 333. Milchhœfer, *Mittheilungen* (Athènes), I, p. 325.

3. Milani, *Museo italiano*, I, p. 292, note 1.

elle-même, en le sculptant dans la pierre[1] ou en l'estampant dans l'épaisseur de l'argile soit sur le col entre les deux anses[2], soit sur la calotte sphérique qui sert de couvercle[3]. Bientôt, par un progrès tout naturel, le masque, qui jusqu'alors avait l'apparence de quelque chose de plaqué, s'arrondit comme un visage et se fondit pour ainsi dire avec la calotte du couvercle, qui elle-même prit la forme d'un crâne. Dès lors on eut une tête humaine sur un cou, et de cette tête on coiffa l'urne cinéraire. Ainsi se trouva définitivement constitué ce qu'on appelle l'urne-canope, d'un terme emprunté au vocabulaire de l'archéologie égyptienne[4]. L'urne-canope est propre aux nécropoles de Chiusi et des environs[5]. On ne la trouve que dans les tombes à *ziro,* lesquelles sont postérieures à la fin du septième siècle, et par exception dans quelques chambres souterraines à inhumation[6], antérieures aux plus anciennes chambres de Chiusi avec peintures, c'est-à-dire antérieures à la fin du cinquième siècle. Les canopes nous présentent donc la plastique étrusque telle qu'elle est à l'origine, telle





Fig. 227-228. — Têtes en terre cuite, de Cervétri. Musée du Louvre.



Fig. 229. — Couvercle de canope. Musée de Florence. Hauteur, 0m,27.

1. On n'a qu'un exemple d'un cinéraire de pierre avec masque sculpté; le couvercle est pointu en forme de *pileus* (Milani, *Museo italiano*, I, p. 298, pl. X, 4).

2. Milani, *Museo italiano*, I, p. 300, pl. XI, 1.

3. Milani, *Museo italiano*, I, p. 302, pl. VIII, 4.

4. Perrot et Chipiez, *Hist. de l'art*, I, p. 308-311.

5. On signale quelques canopes provenant de Cervétri (Dennis, I, p. 240. Brunn, *Glyptothèque*, nº 42. Milani, *Museo italiano,* I, p. 299, note 7). Mais l'origine n'en est pas certaine. On peut rapprocher des canopes une urne trouvée dans la tombe Campana à Véies, en forme d'édicule cintré avec une tête sur le faîte. Cette urne se trouve reproduite plus haut, p. 288, fig. 196.

6. Brogi, *Bulletino*, 1875, p. 218; 1876, p. 153; 1882, p. 230. Milani, *Museo italiano*, I, 1885, p. 299, note 7.

qu'elle se développe d'elle-même, indépendamment de toute influence hellénique.

A ce point de vue, l'étude en est fort intéressante. Au début, l'art en est encore grossier et rappelle celui des masques dont nous parlions tout à l'heure. Le détail du modelé est plein d'incorrections ; tout est sec, anguleux, et laisse plutôt l'impression d'une caricature enfantine taillée en plein bois que celle d'un portrait façonné dans l'argile. Et cependant jusque dans ces essais quelque peu informes se révèle un sentiment assez vif de la réalité, un effort pour faire autre chose qu'une tête conventionnelle, pour saisir le trait particulier d'une physionomie. Il n'y a pas deux têtes qui se ressemblent. On devine un ouvrier soucieux de copier la nature. Peu à peu son œil se forme, sa main s'assouplit et se prête mieux à l'interprétation de la figure humaine. Le modelé devient plus ferme et plus sûr. Le visage n'a plus rien du masque primitif, si ce n'est une certaine raideur, qui tient sans doute à ce que le portrait est fait non d'après le vivant, mais d'après le mort. Chaque tête a son caractère : ici c'est une femme jeune, aux joues pleines ; là c'est une vieille, amaigrie, ridée, aux pommettes saillantes ; ailleurs c'est un adolescent imberbe à l'air étonné ; plus loin c'est un homme fait à l'expression rude et énergique. Tout cela est traité avec un accent personnel et une vigueur parfois un peu brutale, qui trahissent la franchise d'un art consciencieux et indépendant. Si toutes ces têtes étaient de plus grandes dimensions, on pourrait se demander si elles ne reproduisent pas un masque pris sur le défunt. En tous cas, rien n'empêche de croire qu'un masque de ce genre ait servi de modèle. Il me paraît certain que les Étrusques ont connu l'art de mouler les visages des morts. Le Louvre possède deux têtes de gran-

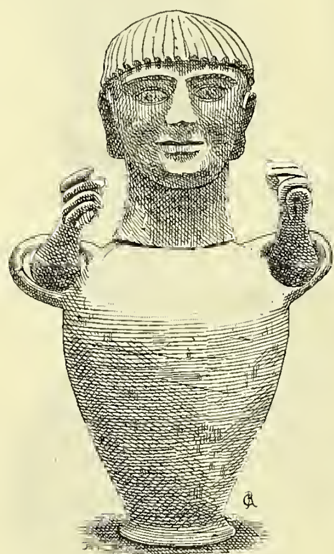


Fig. 230. — Canope avec bras rapportés. Musée de Florence. Hauteur, 0m,56.

deur naturelle qui ont bien l'air d'être les épreuves d'effigies ainsi moulées (fig. 227-228). L'une d'elles surtout est saisissante d'expression et a toutes les apparences d'une face convulsée par l'agonie [1].

Le sculpteur des canopes est si naïvement préoccupé d'être vrai qu'il n'oublie rien de ce qui peut préciser la ressemblance : les moindres détails sont accusés, les prunelles, les cils, les poils des sourcils, la barbe fine, courte et bien peignée, les cheveux tantôt lisses, tantôt frisés en longues mèches, qui tombent comme des franges tout autour du front et de la tête, tantôt ramassés en perruque derrière la nuque et retenus par une épingle dont la tête est une roulette [2]. Souvent les oreilles sont percées et portent des fils de bronze enroulés en spirale[3].

Avec le temps le type de l'urne-canope tend à devenir moins simple. On ne se contente pas de donner, au moyen d'une tête, une individualité précise à l'ossuaire anonyme de bronze ou de terre cuite qui contient les cendres. On veut que cet ossuaire lui-même achève pour ainsi dire le portrait, ou du moins que par une sorte de convention plastique il ait quelque chose du corps dont les restes lui sont confiés. Comme il est muni de deux anses qui s'arrondissent sur ses flancs [4] ou qui se dressent sous forme de têtes de griffon [5], l'idée vient de transformer ces anses en bras. Tantôt l'urne-canope a deux moignons coupés court presque au ras des épaules [6]; tantôt les bras, indiqués par un contour sommaire et un léger relief, pendent sur les côtés, ou se replient comme sur une poitrine, ou se croisent comme sur un ventre [7]; tantôt enfin deux bras mobiles et rapportés s'emboîtent dans l'ouverture circulaire des anses où les fixe un crochet [8]. Ces bras, modelés avec assez de soin, se tendent en avant, et les mains à demi fermées sont percées de trous comme si elles étaient destinées à porter quelque chose, une arme

1. Selon Pline (XXXV, 153), l'idée de mouler le visage des morts ne serait pas antérieure à l'époque d'Alexandre et serait due à Lysistratos, frère de Lysippe. Mais rien ne prouve que cette pratique n'ait pas été connue auparavant en Italie.

2. Milani, *Mus. ital.*, pl. IX[a], 14[a]. Milani remarque (p. 321, note 2) que parmi les têtes féminines il y en a beaucoup qui sont absolument chauves, ce qui donne à supposer que peut-être on les affublait d'une perruque de cheveux véritables.

3. *Notizie*, 1884, p. 384. *Bulletino*, 1885, p. 118, note. Milani (*Museo ital.*, I, p. 310) signale une tête où le nez est percé d'un trou, et se demande si la figure ne portait pas à l'origine un anneau de bronze au nez.

4. Milani, pl. IX, 9.

5. Milani, pl. IX, 4.

6. Milani, pl. XI, 2, 3.

7. Milani, pl. XI, 5; XII, 3; IX, 5, 6; IX[a], 1.

8. Milani, pl. XI, 10; XIII, 7.

par exemple ou une fleur. Sur une urne-canope de Florence, d'ailleurs unique en son genre, le bras droit levé semble avoir brandi un javelot aujourd'hui disparu et le bras gauche se cache sous un bouclier dont le bord arrondi fait saillie sur la panse (fig. 231). Celle-ci est en terre cuite, mais présente des têtes de rivets qui trahissent l'imitation d'un vase de bronze formé de deux calottes métalliques. Il est évident que l'on a voulu représenter un guerrier armé de pied en cap. C'est donc bien le défunt lui-même dont le vase-canope nous offre l'image[1]. Il n'y a pas jusqu'à la disposition de l'urne dans le tombeau qui n'indique que tel est le sens que les Étrusques attachent à ce genre de cinéraires. Elle est en effet, au fond de l'énorme jarre en terre cuite qui constitue le *ziro*, posée sur une chaise, emblème de la puissance et de l'autorité dont le défunt jouissait pendant sa vie (fig. 226)[2]. Et comme dans cette profonde retraite où la mort l'a confiné le défunt est censé toujours vivant dans sa poussière, il faut qu'il demeure en communion avec ceux qu'il a laissés

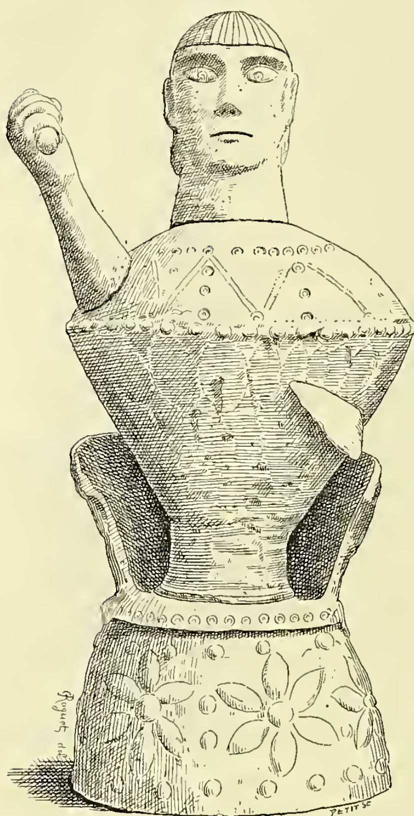


Fig. 231. — Canope représentant un guerrier avec sa lance et son bouclier. Musée de Florence. Milani. *Museo ital.*, I, pl. XII, 2. Hauteur, 0m,82.

1. Le musée de Chiusi possède deux canopes d'un type plus bizarre encore, portant non plus seulement le buste du défunt avec quelque attribut, mais son image en pied, debout au sommet de l'urne. Cette image n'est pas autre chose qu'une poupée informe, vêtue d'une longue robe à carreaux et rappelant, par son attitude, son geste et sa coiffure pendante, les *xoana* de pierre qui surmontaient parfois les tombeaux de Chiusi. L'une d'elles a sur la tête un oiseau, peut-être la figure symbolique de l'âme ou de l'ombre. Ce qui achève de donner à ces canopes un caractère étrange, c'est qu'aux pieds de la poupée et tout alentour se dressent en cercle, sur deux plates-formes, au milieu d'anses divergentes à tête de griffon, plusieurs autres poupées plus petites, qui semblent se frapper la poitrine, sortes de pleureuses éternellement attachées aux mânes du défunt. Voir Dennis, II, p. 310, 311. Micali, *Monumenti inediti*, p. 188, pl. XXXIII.

2. Voir plus haut (p. 200, fig. 156) les chaises de la tombe *delle Sedie* à Cervétri.

derrière lui ; de là vient qu'on a toujours soin de ménager au sommet de l'urne-canope un ou plusieurs petits trous pour livrer passage aux mânes.

Du jour où les Étrusques de Chiusi eurent conçu le type de l'urne-canope avec bras, ils n'eurent qu'un pas à faire pour la transformer en statue. Il suffisait de compléter l'ébauche commencée, de supprimer tout ce qui dans l'urne rappelait le type primitif du pot à panse sphérique, de donner au buste un corps et des jambes et de l'asseoir sur une chaise semblable à celle qui jusqu'alors avait porté le vase-canope. Mais comme au moment où se fit cette transformation l'Étrurie subissait l'influence de l'art grec, la statue cinéraire, issue du vase-canope, fut conçue à l'image des statues assises de la Grèce archaïque, dans l'attitude et avec le costume des déesses mères de la mythologie hellénique, à ce point qu'elle tint parfois, comme Déméter, une grenade dans la main. Les statues cinéraires, qui sont toutes à peu près de grandeur naturelle, sont taillées dans la pierre tendre et fétide qui est propre à la région de Chiusi; le corps est creux pour recevoir les cendres. La tête est mobile et sert comme de bouchon au goulot de ce récipient étrange. Les bras et les pieds, ordinairement mobiles aussi, s'emboîtent dans des cavités ménagées à dessein, où ils sont maintenus par des crochets de fer (fig. 232) [1].



Fig. 232. — Cinéraire-statue de Chiusi. Musée de Palerme. Micali, *Mon. ined.*, pl. XXVI, 1. Hauteur, 1m,25.

Sur la foi d'Inghirami [2], on attribue quelquefois à ces statues le nom

1. Inghirami, *Museo Chiusino* pl. 17, 18. Dennis, II, p. 299, 314, 375.
2. *Bulletino,* 1831, p. 55.

de Proserpine, sous prétexte que, Proserpine étant considérée comme la gardienne des âmes, il était naturel d'enfermer les cendres des morts dans une statue de cette déesse. Cette dénomination me paraît tout à fait arbitraire. Sans doute le type de la femme assise semble indiquer une divinité. Mais n'oublions pas que ce qui peut être vrai en Grèce n'est pas nécessairement vrai en Étrurie. Les Étrusques ont indifféremment copié tous les types plastiques que le hasard leur faisait connaître, passant avec la plus extrême facilité des types orientaux aux types grecs. Ils ont copié la plupart du temps sans se soucier le moins du monde du sens des figures qu'ils reproduisaient. Nous aurons à le remarquer souvent, en particulier pour les vases noirs à reliefs et les miroirs. Il est très possible qu'ayant l'habitude d'asseoir les canopes, c'est-à-dire les images des morts, sur des chaises curules, ils aient été naturellement amenés à substituer à l'image conventionnelle et incomplète de l'urne-canope une image plus exacte, l'image du corps tout entier, et que, rencontrant le type de la déesse assise, type populaire en Grèce et que le commerce colportait partout sous forme de figurines, ils aient simplement reproduit ce modèle tout trouvé. Dennis, du reste, remarque très justement que s'il y a des têtes qui ont quelque chose d'impersonnel et d'idéal et qui peuvent être à la rigueur des figures divines, la plupart ont un caractère individuel si marqué, des traits de physionomie si particuliers qu'il est difficile d'y voir autre chose que des portraits.

Ce qui achève de prouver qu'il n'y a pas à chercher ici de symbolisme religieux, c'est une statue provenant de la collection Casuccini. Cette statue, tout à fait analogue aux précédentes pour le style et la technique, creuse comme elles et comme elles en pierre, représente non pas une femme, mais un homme assis dans un fauteuil[1]. Il ne saurait plus être question de Proserpine. Sera-ce Pluton? Mais la figure avec sa barbe artistement coupée et ses traits fortement accentués a toute la personnalité d'un portrait. Je crois donc qu'il faut considérer ces cinéraires-statues comme le développement plastique de la croyance

1. Voir plus haut, p. 301, fig. 203.

primitive dont la sculpture iconique des canopes est la plus naïve expression.

Du cinéraire-statue dérive ce qu'on pourrait appeler le cinéraire-groupe. L'usage étant de réunir dans le tombeau les membres d'une même famille, rien n'était plus naturel que d'enfermer dans un même coffre les cendres ou les corps de deux époux. De là des types nouveaux d'urnes ou de sarcophages, ayant pour ainsi dire une personnalité

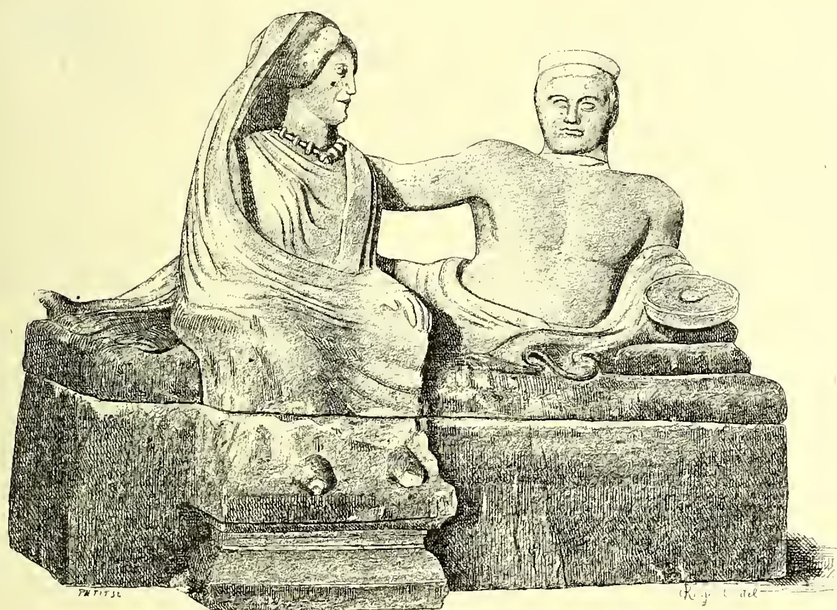


Fig. 233. — Cinéraire-groupe de Città la Pieve. Musée de Florence. *Notizie*, 1888, pl. XIV. Longueur, $1^{m},24$. Hauteur, $0^{m},74$.

double exprimée par deux figures. Le monument de cette série qui paraît être le plus ancien[1] provient de Città la Pieve près de Chiusi[2] et représente un couple sur un lit : le mari à demi couché tient d'une main une phiale à ombilic et de l'autre touche d'un geste familier l'épaule de sa femme ; celle-ci est assise au bout du lit, les pieds posés sur un tabouret, les mains sur les genoux, dans l'attitude rigide des

1. Avec M. Milani, je le placerais au cinquième siècle. (*Notizie*, 1888, p. 222.) Voir dans la notice du même auteur un catalogue sommaire des monuments de cette série.

2. Dennis, II, p. 376. Il est à remarquer que la matière employée n'est pas le *cispo* de la région, mais l'albâtre de Volterra. (*Notizie*, 1888, p. 221.)

déesses mères de l'art archaïque, c'est-à-dire dans l'attitude traditionnelle des cinéraires-statues (fig. 233). Le groupe est la combinaison d'un type cher aux sculpteurs de Chiusi et d'un autre type, jusqu'ici étranger à la région, mais qui existait ailleurs, à *Cœre* notamment [1], celui de la statue couchée sur un lit. Suivant la technique ordinaire des ateliers locaux, le monument est revêtu de couleurs et composé de plusieurs pièces. La tête du mari est rapportée et la statue de la femme est en deux morceaux, l'un faisant corps avec le couvercle, l'autre avec le coffre ; de plus il semble qu'elle ait été parée de bijoux d'or appliqués.

Un cinéraire du Louvre, sculpté en pierre fétide et composé lui aussi de plusieurs pièces rapportées, rappelle le groupe précédent ; mais la femme, au lieu d'être assise, est couchée au pied du lit ; l'artiste s'est définitivement dégagé du type de la déesse mère [2]. Il y a plus : non content de grouper ensemble le mari et la femme, il a placé debout à la tête et au pied du lit quatre figures, une masculine et trois féminines, représentant les esclaves des deux époux [3] (fig. 234).

Au musée de Pérouse se trouve un troisième groupe, aussi en pierre fétide et surmonté de têtes mobiles, qui nous offre un type de cinéraire très différent et tout à fait singulier [4]. Un homme est à demi couché sur un lit avec une phiale à la main : à ses pieds s'élève une femme ailée, au visage hideux, une Furie, qui semble sortir de terre ; elle lui saisit le bras comme pour prendre possession de lui. La présence de cette figure infernale nous permet d'affirmer que ce groupe n'est pas antérieur au troisième siècle. Voilà à quoi aboutit, dans l'école de Chiusi, le symbolisme des urnes cinéraires, dont nous avons essayé de suivre les transformations depuis les masques et les canopes.

Outre les masques, les statues cinéraires et les groupes, les sculpteurs de Chiusi nous ont laissé des sarcophages et des cippes en pierre fétide [5]. Les sarcophages sont conformes à un type général, commun à

1. Voir le sarcophage du Louvre, p. 299.

2. On voit cependant qu'il est embarrassé pour placer la figure de la femme. Il est obligé de lui donner des proportions très inférieures à celles de l'homme. Celui-ci est de grandeur naturelle.

3. Le jeune homme est nu comme les esclaves et tient un vase à verser. L'une des jeunes filles a dans la main une fiole à parfums. Voir la notice de Brunn, *Annali*, 1861, p. 404-409.

4. *Annali*, 1860, tav. d'agg. N.

5. Dennis (II, p. 300) signale un cippe en marbre.

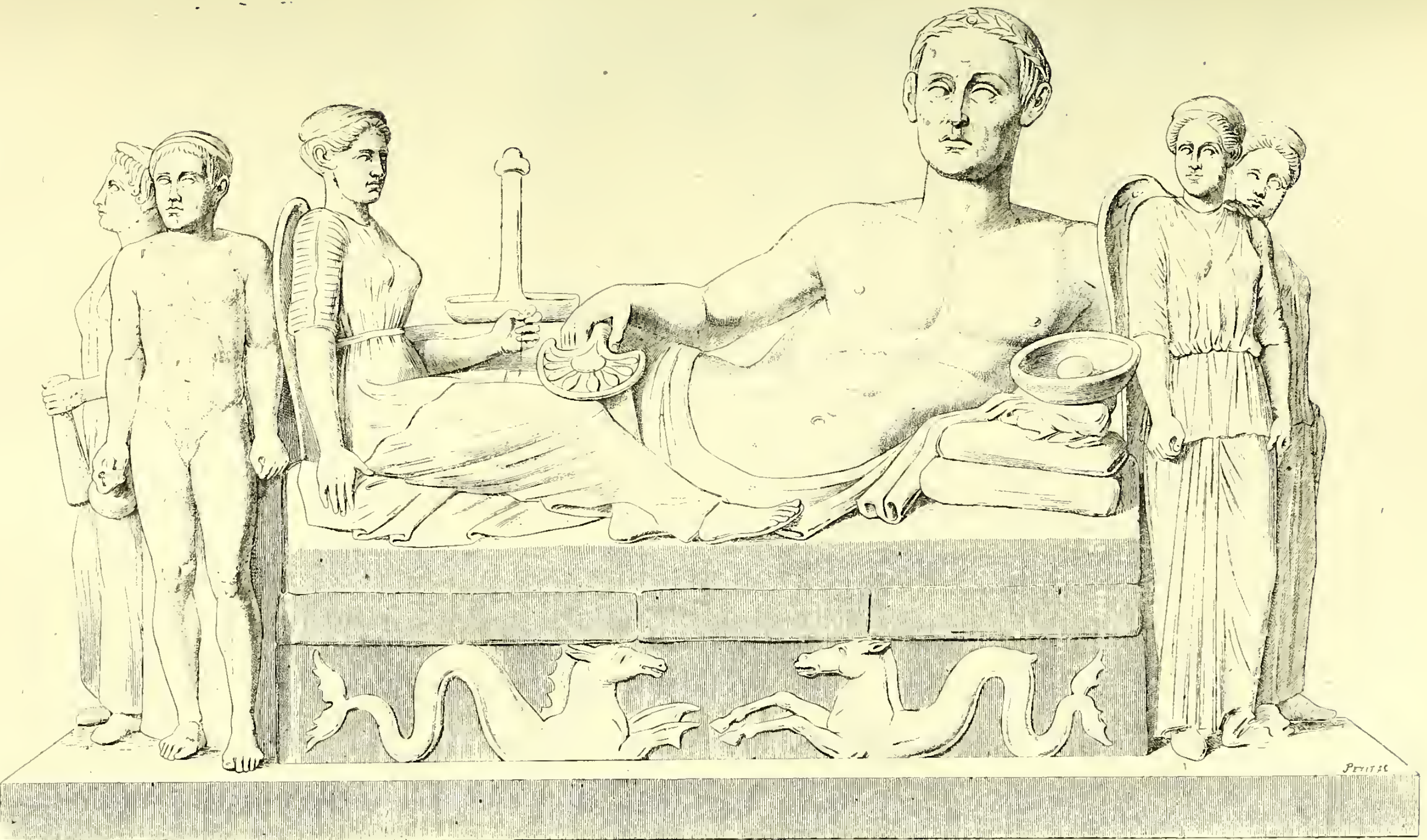


Fig. 234. — Groupe funéraire de Chiusi. Musée du Louvre. *Monumenti*, VI, pl. LX.

toute l'Étrurie et que nous aurons à étudier plus loin. Nous n'en parlons ici que pour signaler les bas-reliefs qui les décorent : ceux-ci, en effet, comportent les mêmes sujets, sont traités dans le même style et appartiennent au même art que ceux des cippes.

Les cippes sont de petits piédestaux, tantôt parallélipipédiques, tantôt cylindriques, destinés sans doute à porter soit une sphère à pointe conique, soit une pierre ovoïdale, soit quelque autre emblème funéraire [1]. Quelques-uns ont à chaque angle une tête de bélier, ou une tête de lion, ou un sphinx accroupi [2]. On les plaçait non pas à

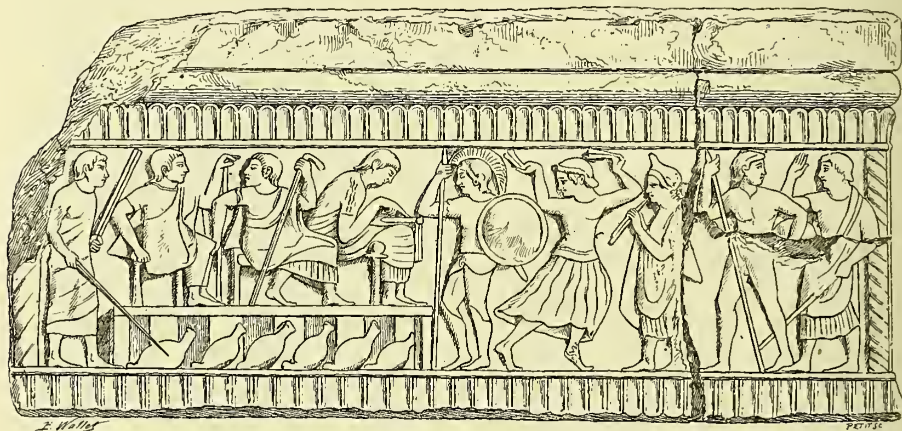


Fig. 235. — Scène de jeux funéraires. Bas-relief d'un cippe de Chiusi. *Annali,* 1864, tav. d'agg. AB.

l'extérieur, mais à l'intérieur des tombeaux : il est visible en effet qu'ils n'ont pas subi l'action de l'air et de la pluie : une pierre aussi friable n'aurait pas résisté longtemps aux intempéries.

Les bas-reliefs des sarcophages et des cippes de Chiusi n'offrent pas une grande variété. Ici, c'est un personnage couché sur son lit de mort et entouré d'une troupe de pleureuses à gages, qui manifestent leur douleur par des gestes désordonnés (fig. 187) [3]. Là, c'est un convoi funèbre ; le défunt s'achemine sur un char vers sa dernière demeure,

1. On ne les trouve que dans la région de Chiusi ou dans le voisinage. La fabrique devait être à *Clusium.*

2. Micali, *Mon. per serv.*, pl. LVIII, 2.

3. Micali, *Mon. per serv.*, pl. LVI. Dennis, II, p. 315. Conestabile, *Mon. di Perugia*, pl. XXXII-XXXVIII. *Bulletino,* 1840, p. 150. Micali, *Mon. ined.*, pl. XXII.





Fig. 236-237. — Danseurs sur un bas-relief de Chiusi. Micali, *Mon. per serv.*, pl. LV, 3, 4.

escorté de pleureuses et de joueurs de flûte [1]. Plus loin, vous avez le tableau d'une procession funéraire allant au tombeau rendre au mort les derniers honneurs [2]. Ailleurs sont figurés des jeux, des courses de chars, des lutteurs, des pyrrichistes, avec les juges des concours assis sur une estrade et couronnant les vainqueurs (fig. 235) [3]. Plusieurs cippes enfin montrent des scènes de banquets et des danses au son de la musique (fig. 236, 237) [4]. A part un sarcophage qui présente un festin et des danses de Satyres [5], tous ces bas-reliefs se rapportent aux diverses cérémonies des funérailles. Les sujets sont les mêmes que ceux dont s'inspirent, comme nous le verrons, les peintres des chambres sépulcrales entre le cinquième et le troisième siècle. Et non seulement les sujets sont les mêmes, mais encore la composition des tableaux est conçue d'après les mêmes modèles.

L'exécution est très variable. Tantôt le style rappelle celui des vases corinthiens aux figures courtes, trapues, lourdes d'aspect. Tantôt, au contraire, les corps ont la rigidité un peu grêle de l'archaïsme attique avec des membres trop longs et des extrémités d'une ténuité recherchée. Toute cette sculpture a quelque chose de sec qui dénote un art asservi à l'imitation des types helléniques du sixième siècle. Le relief est plat, presque sans épaisseur, et le modelé réduit à sa plus simple expression. On a de la peine à s'expliquer qu'une école de sculpture capable de faire les têtes des canopes, d'un art parfois si franc et si spontané, n'ait pas su mieux défendre son originalité naissante contre les formes convenues de l'archaïsme hellénique et n'ait pas eu la main plus libre en sculptant ses bas-reliefs.

§ 2. — LES COUVERCLES DES SARCOPHAGES ET DES URNES.

Tandis que les Étrusques de *Clusium,* attachés à la crémation, coiffaient l'urne cinéraire d'une tête ou la transformaient en statue, les

1. Micali, *Mon. per serv.*, pl. LIII, 4.
2. Micali, *Mon. per serv.*, pl. LII, 3.
3. Micali, *Mon. per serv.*, pl. LII, 1, 2, *Mon. ined.*, pl. XXIV, 1. *Annali*, 1864, p. 52, tav. d'agg. A.
4. *Museo Chiusino.*, pl. II, 5. Micali, *Mon. per serv.*, pl. LIII, LIV, LVIII; *Monumenti inediti*, pl. XXII, 3.
5. Helbig, *Annali*, 1864, p. 28-54, 393-395; *Monumenti*, VIII, pl. II. Les bas-reliefs de ce sarcophage sont au Louvre.

Étrusques de la Toscane méridionale, à Cornéto, à Cervétri, à Vulci, qui avaient adopté l'usage de l'inhumation, trouvaient, eux aussi, le moyen de donner une sorte d'individualité aux caisses de pierre ou de terre cuite qui leur servaient à ensevelir les morts. Le sarcophage chez eux n'était pas non plus un coffre quelconque, un cercueil anonyme. Il avait un nom, consacré par une inscription; une figure, celle du défunt. Au-dessus de la cuve qui enfermait le corps était posé un couvercle portant une statue.



Fig. 238. — Couvercle de sarcophage avec le défunt couché. Micali, *Mon. per serv.*, pl. LIX, 1.

Le type de ce que j'appellerai le couvercle-statue n'est pas exclusivement propre au sarcophage. Vers le troisième siècle avant notre ère, dans les localités où se pratique encore l'usage de l'incinération, on fabrique des urnes cinéraires qui ne sont pas autre chose que des sarcophages en raccourci et qui ont aussi leur couvercle-statue[1]. Comme il n'y a entre ces urnes et les sarcophages proprement dits qu'une différence de dimensions, nous prendrons nos exemples indistinctement dans l'une ou l'autre de ces deux catégories de monuments.

Le corps étant déposé dans le sarcophage comme dans un lit, il est naturel que la statue rappelle cette attitude. Aussi la figure est-elle souvent couchée sur le dos, par suite de cette association d'idées, commune à tous les peuples de l'antiquité et même des temps modernes, qui fait du sommeil le frère de la mort. Sur une grande urne de travertin trouvée à Cornéto on voit le mort couché sur le dos, en grand costume de prêtre de Bacchus, avec les attributs de son dieu, un canthare et un thyrse : près de lui se tient une biche qui cherche à se hausser jusqu'au canthare (fig. 238). Les yeux ne sont pas encore fermés, mais tout semble indiquer un som-

1. Voir plus haut, p. 40, 199; fig. 8, 155.

meil prochain. A côté de ce monument, Micali en signale un autre qu'il a vu à Musignano, dans la collection du prince de Canino, et qui vraisemblablement provient de Vulci [1] : c'est une femme étendue dans les plis d'une longue robe : « On croirait, dit-il, à première vue, qu'on a sous les yeux une pierre tombale du Moyen-Age. » Une disposition analogue se voit sur plusieurs sarcophages de Cervétri [2] et de Cornéto [3], ainsi que sur une multitude de petites urnes en terre cuite des musées de Chiusi et de Florence, qui semblent provenir d'un moule unique et sur lesquelles dort un enfant enveloppé dans sa couverture [4]. Enfin deux remarquables sarcophages de Vulci montrent un couple d'époux étendus ensemble face à face et amoureusement embrassés dans leur lit nuptial [5]. L'un d'eux est d'un assez beau style et peut être considéré comme l'une des œuvres les plus remarquables de la statuaire étrusco-grecque, de la fin du quatrième ou du commencement du troisième siècle (fig. 239). Cette date, du reste, est aussi celle à laquelle il convient d'attribuer tous les monuments du même genre que nous venons de citer [6].

Est-ce à dire que l'assimilation du sarcophage à un lit de sommeil soit une conception tardive et en quelque sorte secondaire? Je ne le crois pas. Les monuments qui nous restent sont relativement récents, c'est vrai; mais rien ne prouve qu'il n'y en ait pas eu de plus anciens. Le rapprochement de la mort et du sommeil est tellement naturel qu'il a dû se présenter de bonne heure à l'imagination des Étrusques. On ne peut douter du reste qu'il ne soit venu à leur esprit, quand on voit des caveaux, comme la tombe *dei Rilievi*, par exemple, avec des niches en forme de lit, garnies d'oreillers taillés dans le roc, sur lesquels on déposait les corps comme s'ils y devaient dormir : or plusieurs de ces caveaux sont de près de deux siècles antérieurs aux sarcophages dont nous parlons et quelques-uns sont contemporains des plus anciennes œuvres de la plastique étrusque.

1. Micali, *Storia*, III, p. 98.
2. Canina, *Etrur. marit.*, I, pl. LX, LXI.
3. *Museo Gregoriano*, I, pl. XCII, 1, 3. *Bulletino*, 1876, p. 70-75. Koerte, *Annali*, 1883, p. 227 et suiv. *Monumenti*, XI, pl. LVI, LVIII.
4. Micali, *Mon. per serv.*, pl. CIV, 4. *Museo Gregoriano*, I, pl. XCIII. 3. Une urne du musée Grégorien au Vatican représente le mort dans l'attitude traditionnelle d'Adonis couché (*Museo Gregoriano*, I, pl. XCIII, 1).
5. *Annali*, 1865, p. 244-252.
6. *Annali*, 1883, p. 251.

Le sarcophage étant conçu comme un lit, l'idée du sommeil n'était pas la seule qui pût se présenter. Chez les anciens le lit était à la fois un meuble de repos et un meuble de festin. Les Étrusques, comme les Grecs et comme les Romains, avaient coutume de se coucher pour manger, comme le montrent les tableaux de banquets sur les fresques de Cornéto. Voilà pourquoi le mort sur le couvercle est très souvent représenté dans l'attitude d'un convive qui prend part à un festin, et pourquoi, quand il y a trois sarcophages dans une même chambre, ils sont disposés en fer à cheval, comme autour d'une table. Les Étrusques se trouvent d'autant plus aisément amenés à cette concep-



Fig. 239. — Couvercle d'un sarcophage de Vulci. *Monumenti,* VIII, pl. XVIII.

tion que le banquet constitue l'une des principales cérémonies de leur rituel funéraire. La scène du banquet tient une trop grande place dans leur peinture funéraire pour qu'il soit permis d'en douter. Le repas funèbre est d'ailleurs dans les traditions de tous les peuples antiques. Pour la Grèce, M. Dumont l'a surabondamment démontré dans un mémoire inédit, dont les principales conclusions ont été résumées dans un article de la *Revue archéologique* [1]. Pour l'Italie,



Fig. 240. — Groupe de deux époux sur le couvercle d'une urne en terre cuite. Musée de Volterra.

l'existence du banquet funèbre est attestée par un grand nombre de textes : il y a un repas près du tombeau, le jour de l'enterrement [2]; il y en a un autre le neuvième jour [3]; il y en a enfin soit à l'anniversaire de la mort, soit aux *Feralia,* c'est-à-dire à la fête annuelle des trépassés [4]. C'est en vue de ces repas qu'une sorte de salle à manger, *triclinium,* est ménagée quelquefois près du tombeau, comme cela se voit à Pompéi [5].

Les figures qui surmontent le sarcophage sont mollement étendues

1. Nouvelle série, 1869, II, p. 233.
2. Varron cité par Nonius, 48, 6.
3. *Cœna novemdialis.* Tacite, *Annales*, VI, 5.
4. Valère Maxime, II, 18. Ovide, *Fastes*, II, 617. — Nous étudierons plus loin, à propos des peintures, la valeur symbolique du banquet.
5. Overbeck-Mau, *Pompei*, p. 412.

comme sur un divan, les jambes plus ou moins allongées, le buste relevé et reposant sur le coude gauche, qui lui-même repose sur un ou plusieurs coussins. Dans les mains elles tiennent un ou plusieurs objets, soit une patère, un canthare, un rhyton ou un vase à boire quelconque, soit un fruit, un œuf ou quelqu'un de ces mets symboliques que l'on offrait aux morts [1], soit un miroir, un éventail, un *volumen* ou des tablettes. Tantôt le lit ne porte qu'un seul personnage, tantôt, quand le sarcophage était destiné à recevoir deux corps, il porte un couple. La plupart des figures ont un air radieux. Les couples semblent livrés à l'ivresse du repas [2] et quelquefois même ont dans leur attitude quelque chose de lascif. Le costume est celui d'une fête : ce ne sont que vêtements multicolores, guirlandes, couronnes, bijoux. Le lit lui-même n'est pas un lit ordinaire : toutes les fois que le sarcophage est assez bien modelé ou peint pour qu'on puisse distinguer les détails, vous avez sous les yeux un beau meuble, avec des boiseries historiées, des reliefs, des revêtements métalliques, et sur ce meuble un matelas, des coussins, de riches et moelleuses draperies, en un mot le luxe d'une cérémonie d'apparat.

Il s'en faut de beaucoup que toutes les statues-couvercles aient un égal intérêt au point de vue de l'art. Il y en a un grand nombre qui n'ont pas la moindre valeur, si ce n'est comme témoignages de la popularité de cette sorte de représentation dans le monde étrusque. Ce sont souvent des œuvres de pacotille, exécutées par de vulgaires praticiens, lesquels tenaient boutique de mobiliers funéraires et avaient dans leur assortiment des sarcophages et des urnes de tous les prix. La figure est ridiculement disproportionnée et comme déhanchée : presque point de jambes, ou des jambes si écourtées que le personnage couché a l'air d'être cul-de-jatte; mais en revanche un buste énorme et qui semble surgir du fond du coffre ; enfin une tête informe, aux trois quarts ébauchée. Tout cela est très grossier, très laid, très banal. L'individualité de la statue n'existe en aucune façon. Mais à côté de ces

1. Bouché-Leclerq, *Manuel des instit. romaines*, p. 471.

2. Sur un sarcophage du musée de Cornéto (*Bulletino*, 1876, p. 74), le personnage couché se soutient la tête comme s'il était étourdi par l'ivresse et cédait à l'engourdissement.

vulgarités insignifiantes qui n'ont même pas le mérite d'être rares et qui encombrent inutilement les musées, vous rencontrez de temps en temps quelques statues qui ne sont pas à dédaigner. Tel est, par exemple, le beau groupe du sarcophage de Cervétri qui est au musée du Louvre [1]. Le style est archaïque et présente cette raideur, cette sécheresse de modelé, qui caractérisent les premières œuvres de la plastique en Étrurie aussi bien qu'en Grèce : mais le groupe est bien composé ; il y a un effort intéressant et parfois assez heureux pour rendre la vérité anatomique, le type particulier et la physionomie des visages, les menus détails de la coiffure, de l'ajustement, de la parure, ainsi que tous les accessoires du lit. Malgré des incertitudes et des gaucheries d'exécution, l'ensemble a quelque chose de vivant et d'expressif qu'une coloration vive contribue encore à accentuer (fig. 202).

Sur une urne du musée de Volterra, d'une date beaucoup plus récente (troisième siècle) [2], on voit un groupe qui rappelle, sinon pour le style, du moins pour la disposition des figures, le sarcophage de Cervétri, avec cette différence cependant que le sculpteur, faute de place, n'a guère représenté que des nains quelque peu grotesques, avec un petit corps et de grosses têtes. Mais quelle expression vivante que celle de ces deux vieux époux couchés l'un en face de l'autre, le mari avec son air à la fois bourru et bonasse, la femme avec les traits énergiques d'une vieille matrone dominatrice (fig. 240) !

Le sarcophage dit de *Seianti Thanunia,* trouvé près de Chiusi, aujourd'hui conservé au Musée Britannique, est d'un art plus régulier. Il y a une certaine grâce nonchalante dans l'attitude de cette femme opulente dont la coquetterie s'épanouit à l'aise. Elle rajuste de la

1. Il a été étudié par Brunn, *Annali,* 1861, p. 391-404. *Monumenti,* VI, pl. LIX. Il y a au Musée Britannique un sarcophage du même style, que Dennis décrit en détail (I, p. 280). Malheureusement l'authenticité en est plus que suspecte. Je n'en veux d'autre preuve que l'inscription, qui est textuellement copiée sur celle d'une fibule d'or du Louvre, et le caractère des bas-reliefs, qui représentent une scène héroïque et sont par suite en contradiction avec le style archaïque des statues ; jamais en effet on ne voit de pareils sujets sur des monuments étrusques antérieurs au troisième siècle. Le style mythologique représente la dernière forme de l'art étrusque.

2. Cette date est déterminée par un autre sarcophage presque identique à celui-ci, par le sarcophage de *Larthia Seianti* qui est au musée de Florence. (Milchhœfer, *Annali,* 1879, p. 87 et suiv. *Monumenti,* XI, pl. I. Casati, *Gazette archéologique,* 1879, p. 158-164.) Celui-ci contenait, entre autres objets, un as oncial ; or l'*as* oncial fut créé en 217 av. J.-C. et cessa d'avoir cours dans la seconde moitié du deuxième siècle. (Babelon, *Monnaies de la République,* I, p. XIV-XV.)



Fig. 241. — Sarcophage de *Seianti Thanunia*, en terre cuite polychrome. *Antike Denkmäler*, I, pl. XX. Longueur, 1m,81. Hauteur, 0m,42.

main droite son voile et sa coiffure et relève fièrement la tête, comme si, après s'être admirée dans le riche miroir à boîte qu'elle tient dans la main gauche, elle voulait se faire admirer. La facture est des plus soignées : le modelé des nus est bien un peu lourd; mais quelle finesse dans les draperies! Certains plis d'étoffe sont si souples qu'ils donnent presque l'illusion de l'étoffe même. On distingue à leur épaisseur les différents tissus dont se compose le costume (fig. 241)[1].

Non moins intéressantes sont deux urnes provenant du caveau de la famille des *Velimnas* ou *Volumnii*, à Pérouse[2]. L'une, celle de *Arnth Velimnas Aules*, qui occupait la place d'honneur dans le tombeau, nous montre le défunt à demi couché, une patère à la main, dans l'attitude traditionnelle des statues-couvercles (fig. 242). Le lit, aux pieds délicatement travaillés, le tabouret sculpté, les oreillers moelleux et rebondis, les draperies jetées avec une négligence savante, l'expression calme du personnage, tout cela est rendu avec une rare vérité. Mais ce qui donne à ce monument un prix inappréciable, c'est le piédestal, unique en son genre, sur lequel il était posé. L'aspect est celui d'une façade de tombeau; au milieu, sous une porte cintrée, qui est peinte, s'avancent quatre figures, peintes aussi, sortes d'apparitions vaporeuses, images symboliques des mânes, que gardent dans leur prison deux Furies assises à côté de la porte; celles-ci n'ont rien de commun avec les affreux démons que montrent si souvent les bas-reliefs et les fresques de l'Étrurie; ce sont deux belles figures, d'une gravité sereine, traitées dans un style un peu lourd, mais avec un réalisme noble, que n'eût pas désavoué l'art florentin du quinzième siècle et qui fait penser à certaines statues de la chapelle des Médicis. L'autre urne, celle de *Veilia Velimna Arnthial*, sans doute la fille du précédent, nous présente une femme assise sur une chaise curule, les pieds posés sur un tabouret, grave et majestueuse, idéalisée par une sorte d'apothéose (fig. 243). Ces deux œuvres, d'une conception remarquable, mais d'une exécution banale, marquent le dernier terme

1. *Notizie*, 1886, p. 353. *Mittheilungen* (Rome), I, p. 217.

2. Conestabile, *Il sepolcro dei Volunni*, p. 85 et suiv.

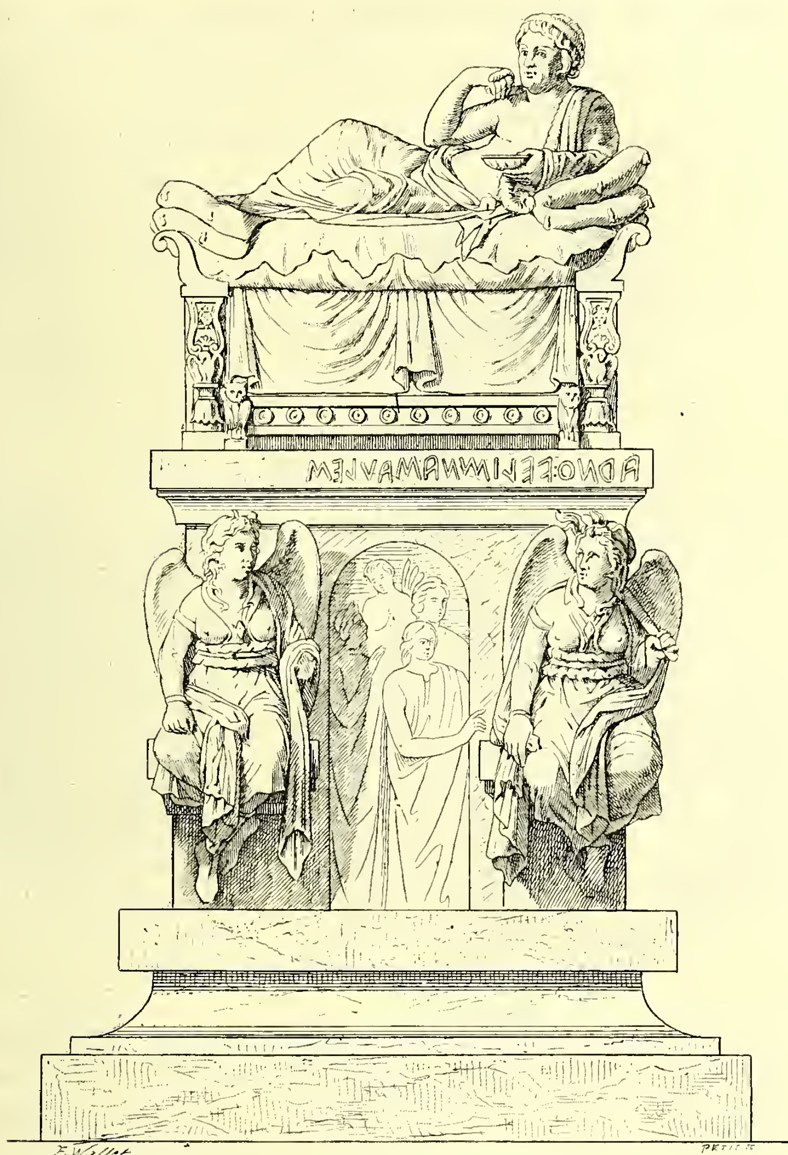


Fig. 242. — Urne cinéraire de *Arnth Velimnas Aules* en travertin enduit de stuc polychrome. Tombe des *Volumnii* à Pérouse. Hauteur, 2m,23.

de la plastique en Étrurie. Elles se placent au deuxième siècle avant notre ère, sur les confins de l'art gréco-romain [1].

1. Elles sont postérieures à la conquête de l'Étrurie par les Romains, puisque quelques-unes des inscriptions du tombeau sont en latin ; mais elles ne le sont pas de beaucoup ; car le plus grand nombre des inscriptions est en étrusque, preuve que l'Étrurie n'est pas encore tout à fait latinisée.

Les statues-couvercles, toutes celles du moins qui ne sont pas des ébauches informes, doivent être considérées comme des portraits. Il n'y a pas deux têtes qui soient semblables. Toutes ont des traits particuliers et comme une individualité distincte. C'est bien une personne déterminée qu'on nous met sous les yeux, une personne qui a un âge, une physionomie, un caractère, un nom. Comme si l'on tenait à n'omettre aucun des signes qui peuvent la faire reconnaître, on ne lui donne pas un costume quelconque, banal et anonyme en quelque sorte, mais un costume qui lui appartient, une coiffure qui est la sienne, une parure dont ses propres bijoux font les frais. On étale à tous les yeux le contenu de ses écrins. On n'oublie rien, ni les ceintures brodées, ni les chaînes qui se croisent sur la poitrine comme les pièces d'un



Fig. 243. — Urne de *Veilia Velimna Arnthial,* en travertin enduit de stuc polychrome. Tombeau des *Volumnii* à Pérouse. Hauteur, $1^{m},30$.

harnachement, ni les broches, ni les colliers à pendeloques, ni les boucles d'oreilles, ni les bracelets au-dessus du poignet et du coude, ni les bagues qui surchargent la main et envahissent toutes les phalanges [1]. C'est le souci de la vérité individuelle poussé jusqu'à la minutie. Et pour préciser encore la ressemblance, les couleurs viennent s'ajouter aux reliefs du modelé.

§ 3. — BAS-RELIEFS DES SARCOPHAGES ET DES URNES.

Si le couvercle du sarcophage ou de l'urne est presque toujours

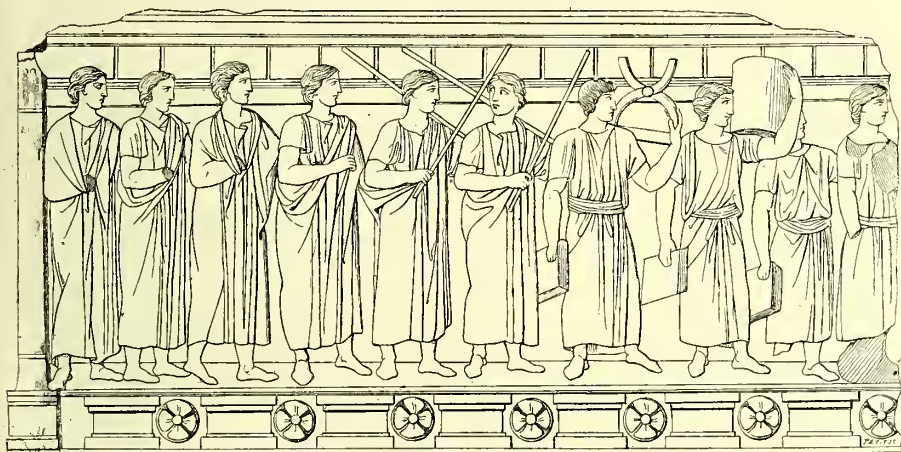


Fig. 244. — Magistrat et ses assesseurs. Bas-relief d'une urne du musée de Volterra. Micali, *Mon. per serv.*, pl. CXII, 1.

surmonté d'une statue, les parois de la caisse ont aussi leur décoration [2]. Quelquefois ce sont des peintures, comme sur les deux beaux sarcophages de marbre trouvés à Cornéto, qui présentent un combat de Grecs et d'Amazones [3]; mais le plus ordinairement ce sont des bas-reliefs. Il est rare que ces bas-reliefs se développent sur les quatre faces; le sarcophage ou l'urne étant fait pour être adossé à une paroi, il suffit que l'une des faces longitudinales et les deux faces latérales, les seules qui

1. Voir, p. 40, 199, fig. 8, 155.

2. Brunn, *I rilievi delle urne etrusche*, t. I, ciclo troico, Rome, 1870. Schlie, *Die Darstellungen des troïschen Sagenkreises auf etruskischen Aschenkisten beschrieben und nach poetischen Quellen untersucht*, Stuttgard, 1868.

3. *Bulletino*, 1876, p. 74. *Monumenti*, IX, pl. LX. Nous aurons à y revenir plus loin.

soient destinées à être vues, aient des figures. Il arrive même que toute la composition décorative se concentre sur la face longitudinale et que le champ des faces latérales reste vide ou tout au plus soit rempli par quelque motif plus ou moins insignifiant, par un de ces symboles banals que les tombeaux étrusques nous offrent à profusion, tels qu'un masque de Gorgone, un monstre marin, un sphinx, un griffon, une rosace, un bouclier, une patère, une guirlande, etc. C'est le cas de la plupart des urnes, que nous allons considérer ici, comme plus haut, concurremment avec les sarcophages, puisqu'elles ne sont que des sarcophages en miniature.



Fig. 245. — Scène de mariage sur un sarcophage de Vulci. *Monumenti*, VIII, pl. XIX *a*.

Les sujets des bas-reliefs sont très variés, mais ils peuvent se classer en plusieurs séries.

La première comprend ceux qui sont empruntés à la vie de tous les jours et montrent soit quelque trait de la carrière publique du défunt, soit quelque circonstance de sa vie domestique. Un magistrat s'avance suivi de ses assesseurs et précédé de deux licteurs armés de bâtons : en



Fig. 246. — Face latérale du sarcophage précédent. *Monumenti*, VIII, pl. XIX *c*.

tête du cortège marchent quatre esclaves portant une chaise curule, une écritoire et des tablettes (fig. 244). Un juge et ses assesseurs viennent de descendre de leur tribunal et s'en vont derrière deux licteurs armés de bâtons : sur leur chemin se tient la famille du condamné, une mère suppliante, la tête voilée, suivie de deux jeunes filles et de deux petits enfants [1]. Sur le sarcophage de Vulci dont le couvercle présente un couple d'époux couchés dans leur lit et embrassés, nous trouvons comme ré-

1. Micali, *Mon. per serv.*, pl. CXII, 2.

sumée en trois tableaux l'histoire d'un heureux ménage. Le tableau de la face principale nous reporte au jour du mariage. Les deux époux se donnent la main : chacun d'eux est accompagné de ses esclaves, qui portent d'une part le parasol, l'éventail, la lyre de la femme, ainsi que les vases destinés au sacrifice; d'autre part la chaise curule du mari, son *lituus* et sa trompette, en un mot les marques distinctives de son rang (fig. 245). Un second tableau montre le mari dans l'exercice de son



Fig. 247. — Vieillard à l'agonie. Bas-relief d'une urne d'albâtre. Musée de Florence. Micali, *Mon. per serv.*, pl. LIX, 4.

autorité; escorté d'un licteur, lequel est armé d'un bâton et d'un lituus, il s'apprête à monter dans un char d'apparat. Enfin dans un troisième tableau nous voyons le mari et la femme assis côte à côte, à l'abri d'un parasol, sur un chariot traîné par deux mules. La présence d'un démon ailé indique que tous deux accomplissent en compagnie le dernier voyage (fig. 246). Ils demeurent unis dans la mort comme ils l'étaient dans la vie.

Ce dernier tableau est si étroitement uni aux deux précédents que je n'ai pas cru devoir l'en séparer; mais il appartiendrait plutôt à une seconde catégorie de sujets, où je range tous ceux qui de près ou

de loin touchent à la mort, aux funérailles, à la migration des âmes vers le monde infernal. Sur une urne d'albâtre du musée de Florence, on voit étendu sur un lit un vieillard qui vient d'expirer : ses deux enfants, dont l'un semble conduit par un génie bienfaisant, s'approchent pour lui rendre les derniers devoirs et l'un d'eux, une jeune femme, lui ferme les yeux ; un génie de la mort, armé d'un glaive, attend dans le coin du tableau (fig. 247).

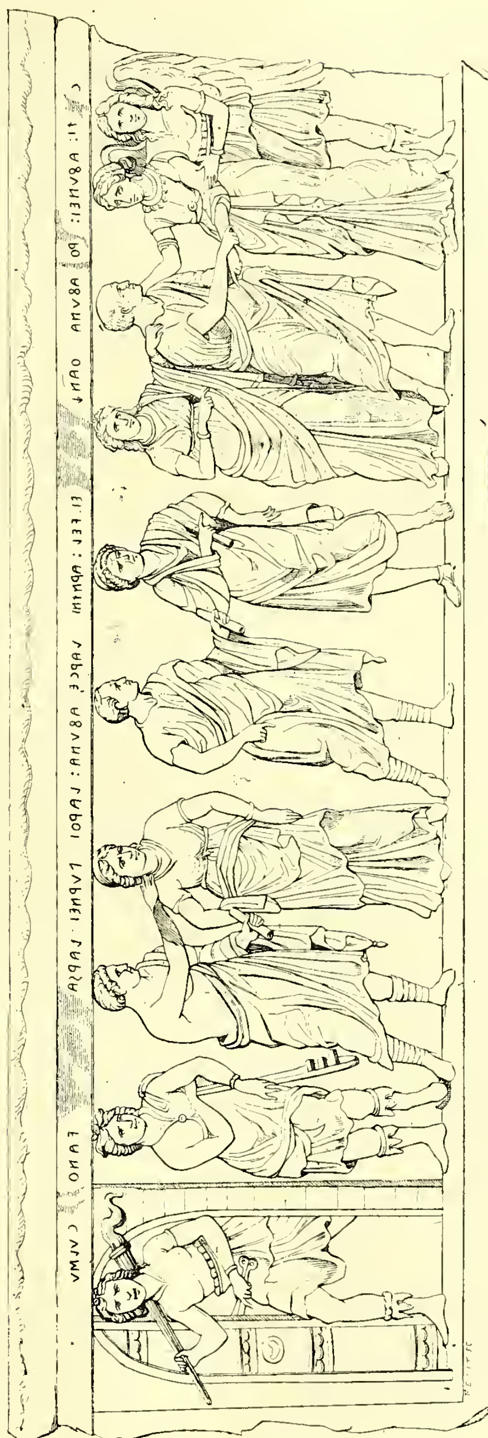


Fig. 248. — Scène de séparation sur un sarcophage de Chiusi, Micali, *Mon. per serv.*, pl. LX.

Sur un sarcophage de Vulci, deux démons ailés, les bras armés de serpents, viennent saisir une jeune fille comme une proie destinée à la mort. Le père s'interpose pour la retenir et la mère, accompagnée de ses enfants plus petits, implore en vain la pitié des ministres de la mort[1]. Ailleurs nous assistons aux adieux suprêmes de deux époux en présence de leurs parents. La femme qui doit

1. Micali, *Monumenti inediti*, p. 303, pl. XLVIII, 1. *Annali*, 1843, p. 365.

mourir et dont la statue est sur le couvercle est entraînée par un génie ailé qui lui saisit le bras, tandis qu'à l'autre extrémité du bas-relief un autre génie armé d'une torche allumée sort du caveau funéraire, comme s'il venait d'y préparer la place de la défunte (fig. 248).

Sur les deux parois principales d'une urne cinéraire en forme d'édicule trouvée à Vulci, on voit la représentation d'un convoi funèbre. Sur l'un des bas-reliefs, le défunt enveloppé d'un linceul, ayant ses parents assis à ses côtés sur un char à quatre roues, s'en va vers sa dernière demeure. Un cocher assis sur le devant du char conduit deux mules à la tête desquelles marche un esclave. Un chien accom-

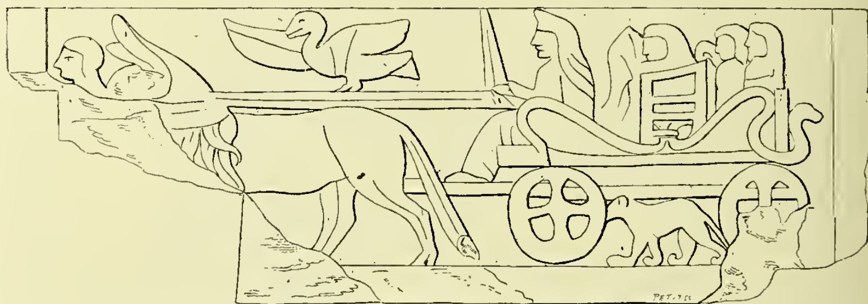


Fig. 249. — Convoi funèbre. Bas-relief de l'urne de Vulci figurée p. 277, fig. 185. Micali, *Mon. per serv.*, pl. LVII, 1.

pagne le convoi et l'âme du mort voltige au-dessus des mules sous la figure d'un oiseau (fig. 249). Le défilé se continue sur l'autre bas-relief qui montre une suite de pleureuses précédées d'un joueur de flûte.

Voici maintenant la procession des victimes destinées aux sacrifices funèbres. En tête marche une sorte de héraut ou de licteur armé d'un bâton, précédant trois captifs enchaînés qui portent les objets nécessaires à la cérémonie. Puis viennent des femmes voilées, des hommes armés conduisant des mules et un chien. Deux béliers et deux bœufs suivent le cortège (fig. 250). On a beaucoup discuté sur le sens de cette composition. Il me paraît difficile d'y voir autre chose qu'une procession funèbre, le sens funéraire étant précisé par les scènes de banquet qui garnissent les faces latérales du sarcophage[1].

1. *Annali*, 1846, p. 188-202.

Le voyage de l'âme vers le monde infernal est souvent représenté et de plusieurs manières. Le mort chemine soit sur le dos d'un cheval[1], soit sur la croupe d'un monstre marin[2], soit traîné dans un char à deux chevaux (fig. 245). Presque toujours il est accompagné dans cette sinistre migration par un ou plusieurs Charons et génies funèbres, armés d'épées ou de maillets, qui conduisent eux-mêmes l'attelage par la bride ou suivent de près comme s'ils craignaient de voir leur proie s'échapper. Cette catégorie de sujets est très curieuse au point de vue de la démonologie étrusque. C'est elle qui nous fait le mieux connaître tout ce monde de génies que la sombre imagination des Étrusques avait conçus comme les pourvoyeurs de la mort. Partout des Charons grimaçants, hideux, brandissant une massue ou un maillet, ou des Furies ailées, armées de torches et de serpents. Tous ces ministres du roi des enfers, avides d'exécuter leur cruelle besogne, impatients de couper court aux effusions de la tendresse et du désespoir, se penchent au chevet des mourants, brusquent par leurs menaces les embrassements suprêmes, ou pressent le pas des ombres qui font route sous leur escorte, pour atteindre plus vite le séjour d'où l'on ne revient pas. Il semble que le sculpteur cherche à traduire d'une manière saisissante l'amertume de la mort, le déchirement de la séparation, le coup soudain qui frappe les hommes au milieu de leurs affections et



Fig. 250. — Procession se rendant au tombeau pour accomplir un sacrifice. Bas-relief d'un sarcophage trouvé près de Pérouse. Musée de Pérouse. *Monumenti*, IV, pl. XXXII.

1. Voir plus haut, p. 178, fig. 144.
2. Conestabile, *Sepolcro dei Volunni*, pl. XVII, 1, XIX, 1.

de leurs joies, la force mystérieuse qui les arrache à la vie pour les porter dans les ténèbres d'un terrible inconnu.

Ces idées, qui constituent le thème principal et comme le refrain de leur imagerie funéraire, les Étrusques se plaisent surtout à les exprimer au moyen d'une scène mythologique ou légendaire. Ici nous arrivons à une troisième catégorie de sujets, catégorie extrêmement riche et qui comprend au moins les trois quarts des bas-reliefs des urnes et des sarcophages.

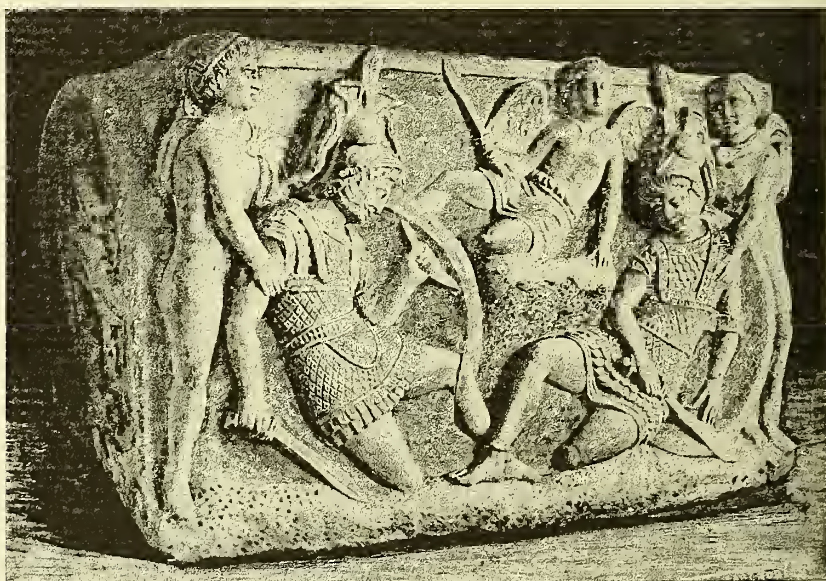


Fig. 251. — Mort d'Étéocle et de Polynice. Bas-relief d'une urne cinéraire. Musée de Florence.

Ces sujets sont empruntés aux traditions héroïques de la Grèce [1]. Nous retrouvons là les principaux cycles légendaires, le cycle troyen, le cycle thébain, ainsi qu'une multitude de mythes secondaires que

1. Ceux qui reviennent le plus souvent sont : l'enlèvement d'Hélène; le sacrifice d'Iphigénie; Philoctète à Lemnos ; Télèphe au camp des Grecs; les funérailles d'Antilochos ; la mort de Troïlos ; Pâris menacé de mort par ses frères; Hector traîné derrière le char d'Achille ; le combat autour du cadavre d'Achille; le cheval de Troie; la prise de Troie ; la mort d'Astyanax ; Ulysse et le Cyclope ; Ulysse et les Sirènes ; Ulysse et Scylla ; Ulysse et ses compagnons chez Circé ; le massacre des prétendants ; la mort d'Agamemnon ; Oreste et Électre auprès du tombeau d'Agamemnon ; Oreste et Pylade en Tauride ; la mort de Néoptolème ; la mort de Clytemnestre et d'Égisthe ; Oreste et les Furies; la mort de Laïus; le supplice d'Œdipe à qui l'on crève les yeux ; les Sept devant Thèbes ; la mort d'Amphiaraüs ; Étéocle et Polynice ; le combat des Centaures et des Lapithes ; le combat des

l'art grec et l'épopée ont plusieurs fois développés et dont les vases peints présentent l'illustration populaire. C'est sans doute sur ces vases peints, répandus par milliers en Italie, que les sculpteurs étrusques prenaient les éléments de ces compositions mythologiques.

Mais ils ne puisaient pas au hasard dans le riche fonds de la mythologie hellénique. Leurs bas-reliefs devant avoir une destination funéraire, ils laissaient de côté tous les sujets qui n'étaient pas propres à mettre sous les yeux la poignante réalité de la mort, pour ne s'at-

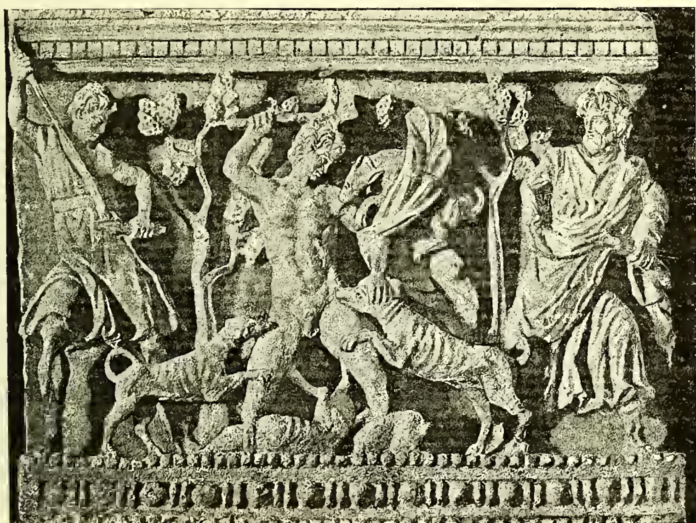


Fig. 252. — Actéon dévoré par ses chiens. Bas-relief d'une urne cinéraire. Musée de Florence.

tacher qu'à ceux qui avaient un caractère tragique, soit par les spectacles sanglants qu'ils pouvaient offrir, soit par les souvenirs ou les appréhensions qu'ils pouvaient éveiller. Lorsque Polynice et Étéocle se précipitent l'un sur l'autre et s'enferrent ou qu'ils tombent tous deux l'un en face de l'autre, blessés à mort (fig. 251); que Laïus est assommé par Œdipe avec les roues de son char brisé; qu'Œnomaüs roule dans la poussière; que les prétendants sont exterminés par Ulysse; que les Niobides périssent sous les flèches d'Apollon; qu'Actéon se

Grecs et des Amazones; Thésée et le Minotaure; la mort d'Hippolyte; Alceste et Admète; la mort d'Œnomaüs; le sanglier de Calydon; le héros (Cadmus, ou Jason, ou le héros de Marathon) combattant avec un soc de charrue; Actéon dévoré par ses chiens; le massacre des Niobides; Hercule et Glaucos; Pollux et Amycos.

débat contre ses chiens qui le dévorent (fig. 252); qu'Égisthe et Clytemnestre meurent, massacrés par Oreste et Pylade, partout la mort est présente et l'allusion funéraire facile à saisir. Ailleurs elle est plus ou moins voilée, mais toujours intelligible. Si vous voyez Ulysse enchaîné à son mât (fig. 253), le cheval de Troie, Oreste et Pylade devant l'autel d'Artémis Taurique, Hélène s'embarquant avec Pâris, vous pensez aux funestes enchantements des Sirènes ou bien à la tragédie dont le dénouement sanglant est proche. La mort n'est pas encore là, mais elle est près de venir : les victimes sont désignées et tôt ou tard le fatal destin va s'accomplir. Ainsi toutes les légendes de la mythologie et de l'épopée grecques ne sont pas indistinctement appliquées par les Étrusques à la décoration des sarcophages et des urnes ; et cela se comprend, puisque ces légendes n'ont par elles-mêmes aucune signification funéraire et ne sont pas autre chose que de brillantes histoires, dont s'est amusée, comme de contes, l'imagination hellénique, qu'elle a conservées avec une pieuse fierté comme les souvenirs d'un passé héroïque, mais auxquelles jamais elle n'a attaché la moindre valeur symbolique.

En choisissant pour sujet d'un bas-relief funéraire tel ou tel épisode de l'épopée hellénique, on peut dire que le sculpteur étrusque fait abstraction de l'épisode lui-même ainsi que de la personne des héros qui s'y trouvent mêlés, pour ne voir que ce qu'il y a dans cet épisode de tragique, de meurtrier, de sanglant. Agamemnon, Étéocle, Polynice, Laïus, Achille, Hector, Amphiaraüs, Actéon, Œnomaüs, Égisthe, tous ces personnages ne l'intéressent pas en tant que héros de légendes célèbres, mais en tant qu'hommes qui meurent ou vont mourir. De là vient qu'il ne craint pas d'interpréter à sa façon le tableau mythologique dont l'art grec lui fournit l'idée et les principaux personnages. Il prend à la Grèce les grandes lignes de sa composition, mais les détails lui appartiennent. Que lui importe de savoir que c'est aux portes de Thèbes qu'un héros nommé Capanée a été foudroyé par Jupiter? Il a une scène tragique, il ne lui en faut pas davantage : cette scène, il l'arrange de telle façon que Capanée, au lieu de mourir devant une porte de Thèbes, se trouve renversé devant la porte *dell'Arco* de

Volterra, devant cette fameuse porte dont l'archivolte est décorée de trois têtes humaines [1]. Ailleurs cette même porte est attribuée à la ville de Troie, dans laquelle les Grecs viennent d'introduire le cheval de bois [2]. Il y a plus : comme si l'épisode choisi ne parlait pas assez de lui-même, le sculpteur entremêle sa composition de personnages, d'éléments mythologiques, tout à fait étrangers à la Grèce et dont la conception est purement étrusque. Au milieu des héros grecs il dispose un certain nombre de génies infernaux, Charons ou Furies. Tandis qu'Agamemnon, embarrassé dans les plis d'un long

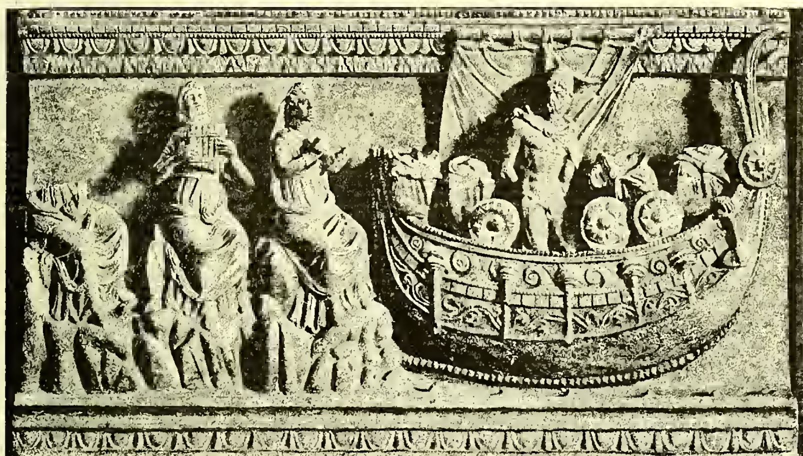


Fig. 253. — Ulysse passant devant le rocher des Sirènes. Bas-relief d'une urne cinéraire. Musée de Florence.

voile, essaie de lutter contre Égisthe et Clytemnestre, une Furie debout dans un coin du tableau attend le dénouement du drame. Une autre, assise sur un rocher, contemple le duel fratricide d'Étéocle et de Polynice. Le char d'Œnomaüs est suivi par une Furie qui brandit une épée, tandis qu'un hideux Charon saisit un des chevaux par l'oreille. Pâris et Hélène, au moment de s'embarquer, sont accompagnés d'une Furie qui tient une torche au-dessus de leurs têtes. Des génies se mêlent aux combats des Centaures contre les Lapithes. Toutes les fois qu'un héros agonise ou rend le dernier soupir, l'inévitable démon paraît, messager de la mort. Cette combinaison de la

1. Voir plus haut, p. 223, fig. 174.

2. Dennis, II, p. 93.

démonologie étrusque avec la mythologie grecque donne aux bas-reliefs funéraires de l'Étrurie un caractère hybride qui en fait quelque chose de particulier. De là vient que, malgré la pauvreté souvent ridicule de leur exécution, ils sont intéressants. Il est curieux de voir les légendes helléniques s'accommoder avec les sombres imaginations du symbolisme étrusque.

La plupart de ces tableaux mythologico-funéraires nous sont connus par un très grand nombre de répliques presque toutes semblables, tantôt avec de légères variantes, tantôt absolument identiques. Il en est même, comme le bas-relief du héros armé de la charrue[1], qui sont évidemment les épreuves d'un moule unique : c'est le cas, du reste, de plusieurs de ceux qui sont en terre cuite. Il est clair que nous sommes en présence d'une série de thèmes populaires que l'usage a définitivement consacrés.

Ces thèmes paraissent ne s'être constitués qu'assez tardivement, vers le troisième siècle environ avant notre ère. Jusque-là on ne trouve que par exception une scène mythologique sur un sarcophage. C'est du troisième et du deuxième siècle que datent toutes les urnes de Volterra, de Chiusi et de Pérouse avec bas-reliefs helléniques. Elles se rencontrent partout avec des miroirs qui appartiennent à la dernière période de l'art étrusque, aux confins de l'art gréco-romain. Plusieurs sont même datées par des monnaies[2]. Est-ce à dire que ces bas-reliefs répondent à l'éclosion d'un symbolisme nouveau en Étrurie? Je ne le crois pas. Il me semble que leur développement s'explique par des raisons industrielles. Tant que le sarcophage est dans une certaine mesure un meuble de luxe, commandé exprès pour une personne déterminée, on conçoit que les bas-reliefs puissent être composés de manière à se rapporter plus ou moins directement à la vie ou à la mort de cette personne, dont on se donne la peine de faire le portrait sur le couvercle. Du haut en bas le sarcophage a son individualité. Du jour où s'établit la mode des sarcophages à bon marché et des urnes en forme de petits sarcophages, ces objets, qui sont destinés à l'assortiment banal d'une boutique de marbriers funéraires, se fabriquent

1. *Museo Gregoriano,* I, pl. XCIII, 3.

2. *Bulletino,* 1884, p. 181.

par centaines et sont pour la plupart d'un travail informe. Plus de portrait sur le couvercle, mais une ébauche qu'on pourra, si l'on veut y mettre le prix, transformer plus tard en portrait, mais qui généralement reste à l'état d'ébauche; plus de bas-reliefs appropriés à la personne des défunts, mais des bas-reliefs quelconques, applicables à tout le monde. On se contente de sujets généraux, tragiques, propres seulement à traduire sous une forme plus ou moins saisissante la terrible loi de mort qui pèse sur l'humanité. Mais comme l'ouvrier étrusque manque d'invention, que d'ailleurs l'urne n'a pas assez de valeur pour mériter la peine qu'on se mette en frais d'imagination, qu'enfin l'imagerie hellénique lui offre par milliers des représentations de scènes tragiques ou sanglantes, il va droit à ces modèles tout trouvés et les transforme tant bien que mal en symboles funéraires.

§ 4. — LES STÈLES SCULPTÉES.

On rencontre peu de stèles funéraires dans la partie de l'Étrurie qui s'étend au S.-O. de l'Apennin. On a vu plus haut la stèle d'Antella[1]. Au palais Buonarotti à Florence s'en trouve une autre, qui provient de Fiésole (fig. 254). C'est une dalle de pierre calcaire avec la figure d'un guerrier en relief : il tient d'une main sa lance, et de l'autre une fleur de lotus sur la tige de laquelle est un oiseau[2]. La chevelure pend librement en longues boucles sur le dos. La raideur pesante de cette figure, qui rappelle certains bas-reliefs de l'art péloponnésien archaïque, trahit une haute antiquité. C'est peut-être un des monuments les plus anciens de la sculpture étrusque sur pierre. Une stèle analogue, mais d'un caractère un peu moins archaïque, a été découverte à Volterra et se trouve aujourd'hui conservée au musée de cette ville (fig. 255). Elle représente un guerrier barbu, de grandeur naturelle, tenant d'une main sa lance dressée et portant l'autre main à la garde de son épée. On peut encore citer une stèle à profil ovoïde qui est au

1. Voir p. 214, fig. 165.
2. L'oiseau est ici sans doute une image symbolique de l'ombre.

musée de Florence (fig. 256). Le bord en est orné d'oves et la partie supérieure s'épanouit en forme de palmette. Dans le champ, un bas-relief d'une exécution sommaire représente une femme coiffée d'un *tutulus,* assise dans un fauteuil et tenant une fleur à la main. Par analogie avec les autres stèles, on peut croire que cette figure n'est pas l'image d'une divinité, mais celle de la personne dont la stèle surmontait le tombeau.



Fig. 254. — Stèle funéraire du palais Buonarotti à Florence. Micali, *Mon. per serv.*, pl. LI, 1. Hauteur, 1m,10.



Fig. 255. — Stèle funéraire de Volterra. Micali, *Mon. per serv.*, pl. LI, 2. Hauteur, 1m,55.

Si les stèles sculptées sont rares en Toscane, il n'en est pas de même au nord de l'Apennin. Là elles sont au contraire très nombreuses, du moins sur un point, à Bologne : car, sauf deux ou trois exceptions [1], toutes proviennent de la nécropole de l'antique *Felsina.* La plus ancienne est représentée par le fragment que donne la figure 257. On remarquera le caractère oriental de l'encadrement, composé de tresses et de palmettes, ainsi que le costume du personnage debout à la tête du cheval, costume analogue à ceux que l'on voit sur la célèbre *situla* de Bologne [2]. Les deux monuments sont certainement contemporains [3].

Les autres stèles sont conçues dans un style différent. Je choisis

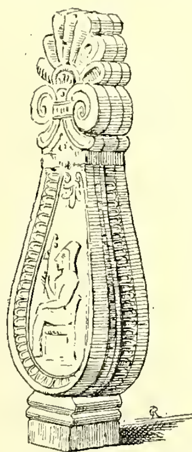
1. On en a une de Marzabotto. Gozzadini, *Ulter. scop.*, pl. II, 6.

2. Voir plus haut, p. 88, 89; fig. 84, 85.

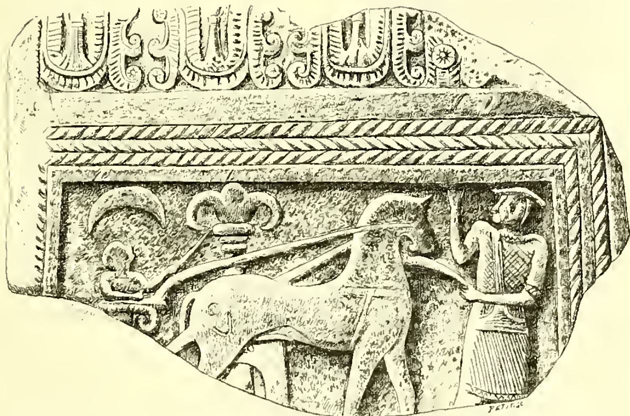
3. D'après un témoignage digne de foi, ce fragment servait de couvercle au *dolium* d'une tombe villanovienne à incinération. Mais, comme le conjecture M. Helbig (*Bulletino*, 1884, p. 197-201), il se peut qu'il ait été placé là après coup par des gens qui, ayant sans le vouloir profané une tombe ancienne, avaient cherché à réparer tant bien que mal le dommage en la fermant avec un morceau de stèle cassée. Voir Zannoni, *Scavi*, p. 446.

comme exemple une des plus remarquables, qui a des bas-reliefs sur ses deux faces.

Face A (fig. 166, p. 215). Bordure formée d'une ligne de postes, interrompue au sommet par une palmette et terminée de chaque côté près du socle par une feuille de lierre. Dans le champ trois zones horizontales, séparées les unes des autres par une bande de chevrons. Les deux zones extrêmes sont très étroites et décorées seulement de palmettes. La zone du milieu présente une scène de départ : un homme drapé dans un pallium, qui laisse à découvert le bras droit et l'épaule, se tient debout devant un autel et donne une poignée de main à un éphèbe nu, ailé, un génie infernal sans doute.


Fig. 256. — Stèle funéraire du musée de Florence. Hauteur, 0m,97.

Face B (fig. 258). Bordure analogue. Trois zones presque égales, séparées par des chevrons. En haut, lutte d'un serpent et d'un hippocampe. En bas, combat d'un cavalier contre un fantassin. Au milieu, personnage debout dans un char attelé de chevaux ailés qui galopent : un éphèbe nu, ailé, tient les chevaux par la bride et court devant eux.


Fig. 257. — Fragment d'une stèle en pierre calcaire, trouvée à Bologne. Zannoni, *Scavi*, pl. CL, 1. Hauteur, 0m,93.

La composition de ces bas-reliefs est à peu de chose près celle de toutes les autres stèles. Toutes ont ainsi une bordure ornementale, formée soit de postes avec ou sans palmettes, soit d'une liane végétale régulièrement ondulée d'où se détachent symétriquement des feuilles de lierre. Quelquefois le motif de la bordure se trouve

répété sur la tranche[1]. Toutes ont le champ divisé en plusieurs zones horizontales, séparées par des chevrons ou par des tiges de lierre. Ces zones sont ordinairement au nombre de trois, rarement de quatre. Les sujets qui les remplissent ne sont pas très variés. Celui qui revient le plus souvent est le motif du char : tantôt il est lancé au galop, comme sur la stèle qui a été décrite plus haut, tantôt il s'avance tranquillement, au pas de deux mules, sous la conduite d'un cocher juché sur le timon; il traîne un ou deux personnages, assis sous un parasol, et que menace une Furie hérissée de serpents. Après ce sujet, celui qui est le plus fréquemment répété est celui du départ : on voit un génie funèbre venant emmener un vivant, le prenant par la main, causant avec lui comme s'il cherchait à le persuader, le poursuivant quelquefois pour l'entraîner de force. Ces deux catégories de sujets se rapportent évidemment à une seule et même idée, à l'idée de cette puissance mystérieuse qui vient arracher les hommes à la vie et les emporter avec une précipitation soudaine, comme au galop d'un cheval. C'est la même idée que nous avons vue exprimée sur les bas-reliefs des urnes et des sarcophages.



Fig. 258. — Stèle en pierre calcaire. Musée de Bologne. Zannoni, *Scavi*, pl. XLIV, 2. Hauteur, 2m,20.

Les autres sujets qui figurent sur ces bas-reliefs ne sont guère représentés que par des exemples isolés. On distingue, par exemple, un groupe de personnages cueillant des feuilles de lierre ou s'avançant avec des tiges de lierre à la main, une scène de banquet, une scène de danse, une scène bachique avec des Satyres[2], un groupe de cavaliers marchant au pas l'un vers l'autre, des combats de guer-

1. L'épaisseur de la tranche varie de 6 à 35 centimètres. M. Gozzadini signale une stèle épaisse de 50 cent., et dont la tranche présente, au lieu d'ornements végétaux, six compartiments carrés avec deux personnages dans chaque compartiment (*Notizie*, 1885, p. 60).

2. *Notizie*, 1885, p. 60. La présence des Satyres indique que la stèle est relativement récente, des environs du troisième siècle.

riers contre des monstres à queue de poisson, une lionne allaitant un enfant [1], une femme avec un fuseau, un groupe de deux divinités dont l'une est assise et l'autre debout (peut-être Hadès et Proserpine), des sphinx marchant l'un contre l'autre [2], un serpent luttant contre un hippocampe; ce dernier motif ne se rencontre jamais que dans les zones supérieures [3]. Il est difficile d'interpréter avec sûreté la plupart de ces sujets, à cause du mauvais état des bas-reliefs, où les détails caractéristiques des figures et les attributs sont presque effacés. Plusieurs sont très certainement des expressions symboliques de l'idée de la mort : la présence des génies ailés ne laisse à cet égard aucun doute.



Fig. 259. — Stèle de la Certosa. Musée de Bologne. Zannoni, *Scavi*, pl. XLVI, 1. Hauteur, 1m,90.

La facture de ces bas-reliefs est intéressante à étudier. A distance, ils font dans une certaine mesure illusion : la composition des scènes est claire; les mouvements sont assez libres et ne manquent pas de naturel. A voir ces chevaux et ces chars lancés au galop, ces groupes de combattants, ces personnages qui conversent ou se poursuivent, on a l'impression de quelque chose d'assez vivant. Il semble qu'on soit en présence d'un art maître de lui-même, d'autant plus que la plupart des personnages sont figurés nus et qu'il y en a même qui se présentent de face ou de trois quarts. Mais ces apparences sont trompeuses : en s'approchant on voit combien l'exécution est enfantine. Presque tous les détails sont faux; le modelé est grossièrement naïf. Zannoni a eu l'heureuse idée d'agrandir le dessin de quelques têtes pour montrer jusqu'à quel point ce dessin est ridicule. Il est clair que l'ouvrier ne soupçonnait pas les règles les plus

1. Voir plus haut, p.87, fig. 83.

2. Ce motif se place surtout en bas.

3. M. Gamurrini signale une stèle où se voit, outre les sujets ordinaires, un combat entre une femme à cheval et un guerrier à pied. Le sujet lui paraît être emprunté à la légende des Lemniennes, interprétation qui semble confirmée par l'inscription *Lemnites*. Nous aurions là encore un emprunt à la mythologie grecque. *Mittheilungen* (Rome), I, p. 183.

élémentaires de la sculpture. Du reste, il a réduit le travail du ciseau à sa plus simple expression en se contentant de faibles reliefs, semblables à ceux qu'on repoussait au marteau sur une feuille de bronze [1].

D'où viennent ces étranges disparates entre la composition et l'exécution? Je crois que l'explication la plus simple et la plus naturelle est de supposer que la sculpture n'était pas cultivée dans le Bolonais et que ces stèles étaient l'œuvre d'ouvriers qui, se sentant incapables de composer une figure par eux-mêmes, avaient tant bien que mal essayé de transporter sur une pierre plate, en les arrangeant un peu, des figures empruntées à des modèles qu'ils avaient sous la main. Ces modèles, il est facile de les reconnaître : ce sont les vases peints que l'on trouve en si grand nombre dans les tombes : voilà pourquoi ces bas-reliefs ont tant de nudités; voilà pourquoi toutes les têtes y sont pareilles et reproduisent toutes le type grec plus ou moins déformé; voilà pourquoi les personnages ont tant de vie et de mouvement. Mais il ne suffit pas d'avoir des modèles, il s'agit de les copier. Tant qu'on n'a qu'à décalquer la silhouette des hommes et des chevaux, le travail s'exécute facilement : cette silhouette, il est encore très aisé de la mettre en relief : on gratte alentour la surface de la pierre tendre et on la creuse de 1 ou 2 centimètres. La difficulté commence quand on en vient à modeler la figure, et c'est là que les sculpteurs de nos bas-reliefs ont échoué. N'ayant pas la moindre idée de la façon dont est construit le corps d'un homme ou d'un cheval, ne soupçonnant rien de la technique des arts plastiques, et d'autre part n'ayant plus la main guidée par le modèle, puisque ce modèle ne leur donnait qu'un dessin plan et



Fig. 260. — Revers de la stèle précédente. Zannoni, *Scavi*, pl. XLVI, 2.

1. Les stèles n'ont conservé aucune trace de couleurs. Il se pourrait cependant qu'elles eussent été peintes, étant donné le peu de saillie des reliefs.

des contours, ils ont promené leur ciseau à l'aventure, entamant la pierre avec une naïveté enfantine.

L'hypothèse que nous proposons trouve sa confirmation sur un des bas-reliefs [1]. Là le décalque se trahit d'une façon amusante. Le sujet est le combat d'un guerrier et d'un Typhon dressé sur sa double queue. Le guerrier se présente tourné vers la gauche avec le bras gauche au premier plan; or c'est ce bras gauche qui est armé de l'épée et c'est lui qui se porte en avant pour frapper. La figure a été évidemment retournée par mégarde lors du transport du calque sur la pierre. Dans l'original le guerrier devait regarder la droite, le bras du premier plan étant armé de l'épée et celui-ci ne pouvant être que le bras droit. Le style des bas-reliefs de Bologne ne se retrouve nulle part ailleurs en Étrurie. C'est le résultat d'une pratique toute locale, qui, d'après les vases peints trouvés dans les tombes de la Certosa, paraît avoir fleuri vers le quatrième siècle avant notre ère.

§ 5. — CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE LA SCULPTURE ÉTRUSQUE.

Après avoir passé en revue les différentes formes plastiques de l'Étrurie, il convient d'apprécier en quelques mots la valeur de cette sculpture. Tout d'abord il est visible qu'elle manque d'invention. Elle se réduit à un certain nombre de types, toujours les mêmes, et dont la conception première ne lui appartient pas. Sauf de rares exceptions, les images religieuses viennent de l'Asie ou de la Grèce. Les compositions des frontons sont inspirées par les grandes compositions monumentales de la Grèce. Les statues de Chiusi rappellent soit les *xoana,* soit les déesses mères de la plastique hellénique. Les statues couchées sur les couvercles des sarcophages et des urnes représentent en ronde bosse un motif familier à l'art grec, celui du dieu ou du héros sur un lit de festin. Les sujets des bas-reliefs mythologiques sont tous grecs. Les autres sujets, les banquets, les danses, les jeux, les scènes d'exposition et de lamentations funèbres,

1. Zannoni, *Scavi*, pl. CXV, 2.

tout cela est la reproduction plus ou moins fidèle des scènes analogues qui se trouvent par centaines sur les vases peints. L'œuvre du sculpteur étrusque se borne à une adaptation. Il n'ajoute que certaines figures particulières inconnues à l'art grec, telles que celles des Charons et des démons infernaux.

Si l'invention est pauvre, la facture ne l'est pas moins. Le sarcophage de Cervétri, ceux de Vulci avec les couples endormis, le sarcophage de *Larthia Seianti*, les frontons de Luni, l'*Orateur* sont des exceptions rares et encore ne faudrait-il pas en exagérer la valeur; l'exécution n'en est pas exempte de sécheresse ou de lourdeur. Abstraction faite des têtes, qui souvent ont de l'expression, on trouverait difficilement vingt morceaux de sculpture d'un accent personnel et trahissant la main d'un artiste rompu aux délicatesses du modelé anatomique par l'étude du modèle vivant. La plupart des œuvres sont d'une médiocrité, d'une incorrection extraordinaires. Tantôt les reliefs sont à peine marqués, comme si l'on ne savait que calquer tant bien que mal des contours; tantôt l'albâtre ou le travertin est tellement fouillé et refouillé, les figures sont tellement confuses qu'on n'y reconnaît plus rien : il est souvent difficile de dire à quel personnage du tableau appartient telle jambe, tel bras, telle tête. Que dire des figures couchées sur les sarcophages et urnes? Le buste se dresse comme du fond d'un coffre et se joint on ne sait trop comment aux jambes, qui s'étalent comme deux bâtons sur les coussins du lit ou bien qui semblent avoir été écourtées faute de place. Tout cela témoigne d'une grande inexpérience ou plutôt d'une négligence extrême. Il semble que les trois quarts du temps l'ouvrier travaille sans se soucier de ce qu'il fait. A ce point de vue on ne saurait trouver rien de plus curieux qu'un bas-relief de Pérouse représentant une scène de bataille d'après un original grec sans doute, en tous cas d'après un modèle que le sculpteur a dû avoir sous les yeux. Le cadre du bas-relief n'étant pas assez grand pour contenir tous les personnages du modèle, l'ouvrier a copié tout ce qui pouvait entrer dans l'espace dont il disposait, mais il était si peu à son travail qu'à côté des deux guerriers combattants il a laissé un bout

de jambe égaré, reste d'un troisième guerrier supprimé faute de place. En réalité ce n'est pas à des artistes que nous avons affaire, mais à de vulgaires ouvriers. La sculpture en Étrurie n'est guère qu'une industrie, destinée surtout à entretenir l'assortiment du mobilier funéraire. Elle ne crée pas, elle confectionne.

Mais il serait injuste de ne pas reconnaître que jusque dans les banalités de cette confection elle fait preuve de certaines qualités que des conditions plus favorables eussent peut-être développées. Elle sait rendre l'individualité d'un visage, mettre en relief les traits saillants d'une physionomie et donner à toute la personne un air de vie.

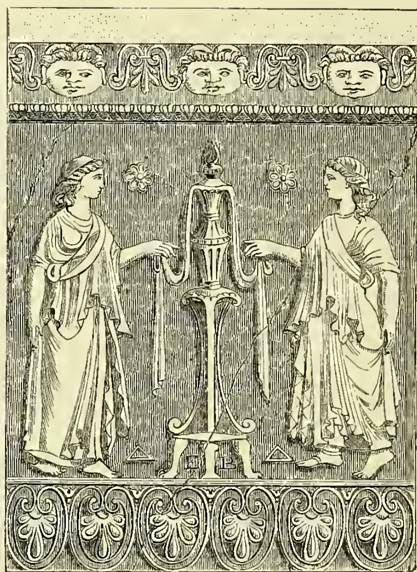


Fig. 261. — Statue d'*Aules Metelis*, connue sous le nom de l'*Arringatore* ou l'*Orateur*. Trouvée près du lac Trasimène. Musée de Florence.

Voici par exemple l'*Arringatore* de Florence. La statue, qui est un peu plus grande que nature, représente un orateur, avec cette majesté calme et un peu hautaine d'un homme qui a le droit de parler avec autorité. Il y a quelque chose de lourd et d'emprunté dans sa démarche ; les plis du pallium sont mal rendus ; les proportions ne sont pas irréprochables ; mais, malgré tous ces défauts, la statue n'est pas une œuvre vulgaire. Lorsqu'en parcourant le musée de Florence les yeux rencontrent au détour d'une porte cette sévère figure, debout sur son piédestal, j'allais dire sur sa tribune, il est impossible de

ne pas être frappé de tout ce qu'il y a en elle d'expressif et de réel.

On peut dire que la sculpture étrusque a l'instinct du portrait. Cet instinct, elle cherche à le satisfaire en s'attachant aux menus détails du costume et de la parure. Ce sont des accessoires sans doute, mais qui ont leur prix. Elle n'en néglige aucun et s'ingénie à reproduire toutes les marques extérieures d'une personnalité. En revanche elle se soucie peu de tout ce qui est caché sous les vêtements, tous les hommes ayant le corps fait de la même façon. Son réalisme est ainsi tout de surface; mais rien de plus légitime quand il s'agit d'un portrait : ne nous arrive-t-il pas tous les jours de reconnaître quelqu'un de loin à la nuance ou à la coupe de ses vêtements?



Plaque de terre cuite sculptée provenant d'une frise. Musée Grégorien.

CHAPITRE XIV.

LA PEINTURE.

Nous avons vu que les Étrusques aimaient à relever par des tons plus ou moins éclatants les profils de leurs édifices et les reliefs de leurs statues. Mais s'ils ont fait beaucoup de polychromie décorative, ils ont aussi appliqué la couleur à des compositions. La peinture est de tous les arts celui qui a eu chez eux la plus brillante fortune, grâce aux modèles qu'offraient par milliers les céramiques importées de la Grèce, grâce aussi aux céramistes grecs établis en Étrurie, qui y apportaient des ateliers de leur pays non seulement la technique spéciale de la peinture sur vases, mais encore les traditions de la grande peinture hellénique. C'est aussi de tous les arts étrusques celui que nous connaissons le mieux. Parmi les chambres sépulcrales découvertes en si grand nombre dans les nécropoles, beaucoup ont leurs parois décorées de peintures. Il est vrai qu'en maint endroit ces peintures ont aujourd'hui disparu, soit que dans la précipitation des fouilles on les ait détruites, soit qu'elles aient été à la longue effacées par l'air, l'humidité, la fumée des torches et le vandalisme des touristes. Mais pour les unes il reste des descriptions précises, prises au moment de la découverte par des témoins dignes de foi, qui en ont analysé la composition, le sujet, le style, la coloration ; pour les autres il reste des copies qui, pour n'être pas toujours d'une exactitude parfaite, sont néanmoins des documents intéressants. L'Institut de correspondance archéologique de Rome (aujourd'hui Institut allemand) possède une collection de copies en couleur. Il y a aussi quelques copies au musée Grégorien du Vatican,

au musée de Bologne, ainsi qu'au musée britannique. Beaucoup de ces copies malheureusement ne rendent pas le style des fresques originales. Toutes les peintures qui subsistent sont décrites avec beaucoup de soin et d'exactitude dans l'ouvrage de Dennis.

L'art de la peinture n'était pas également cultivé dans toute l'Étrurie. Comme celui de la sculpture, il semble avoir été localisé dans certaines régions. La nécropole la plus riche est celle de Cornéto, où l'on peut compter environ cinquante caveaux à peintures[1] : viennent ensuite les nécropoles de Chiusi[2] (une douzaine de caveaux), de Cervétri[3] (quatre caveaux), de Vulci[4] et d'Orviéto[5] (deux caveaux), enfin de Biéda[6], Bomarzo[7], Cosa[8], Orte[9], Véies[10], Vétulonia[11] (chacune un caveau).

Abstraction faite des plaques Campana et des sarcophages de marbre de Cornéto, toutes les peintures que nous avons à étudier sont des peintures murales. On remarque tout d'abord que les parois qu'elles couvrent ne sont jamais en maçonnerie. Il n'y a de peintures que là où les chambres sépulcrales sont creusées dans l'épaisseur d'une roche

1. Voir dans Dennis (I, p. 305) la liste des principales tombes à peintures. Il faut y ajouter quelques tombes découvertes depuis 1876 : *Bulletino*, 1878, p. 182, 184 ; 1881, p. 92 ; 1884, p. 117, 118. *Annali*, 1881, p. 5-28. *Monumenti*, XI, pl. XXV-XXVI (Tombe *degli Auguri e della caccia*). On a trouvé de plus à Cornéto deux sarcophages ornés de peintures. *Bulletino*, 1876, p. 70. *Monumenti*, IX, pl. LX. *Journal of hellenic studies*, 1883, pl. XXXVI-XXXVIII. — Sur les peintures de Cornéto, voir Gerhard, *Pitture tarquiniensi*, 1831 ; Campanari, *Pitture delle grotte tarquiniesi*, 1838 ; Boissier, *les Peintures de Cornéto* (dans les *Promenades archéologiques*) et les articles de Brunn et de Helbig dans les *Annali* de 1859, 1863, 1870 (nous y renverrons plus loin). Sur la peinture étrusque en général, voir Woermann, *Geschichte der Malerei*, p. 101 et suiv.

2. Tombes principales : *Deposito dei dei*, ou *tomba del Poggio al Moro*, ou encore *grotta delle monache* (*Annali*, 1829, p. 116. Inghirami, *Museo chiusino*, pl. CXXII-CXXXIII. Micali, *Monumenti per servire*, pl. LXIX-LXX) ; — *tomba Casuccini* (*Annali*, 1835, p. 19 ; 1851, p. 255. *Monumenti*, V, pl. XXXII-XXXIV) ; — *tomba della Scimia*, ou *tombe François* (*Annali*, 1850, p. 251. *Monumenti*, V, pl. XIV-XVI).

3. *Grotta del triclinio*, ou *tomba delle pitture* (*Bulletino*, 1834, p. 97. Canina, *Etrur. marit.*, I, pl. LXIII, LXIV). — *Grotta dei rilievi* (*Annali*, 1854, p. 58. Des Vergers, III, pl. I-III) ; — tombe des plaques Campana (*Annali*, 1859, p. 325. *Monumenti*, VI, pl. XXX) ; — tombe des plaques Boccanera (*Bulletino*, 1874, p. 128). — Pline (*H. N.*, XXXV, 18) signale des peintures murales à *Cære*.

4. Tombe François (Des Vergers, III, p. 18, pl. XXI-XXX) ; — tombe Campanari (*Bulletino*, 1833, p. 77. *Annali*, 1838, p. 249. *Monumenti*, II, pl. LIII, LIV).

5. Tombe *delle due bighe* (*Bulletino*, 1863, p. 50. Conestabile, *Pitture murali a fresco*, p. 17-31, pl. I-III) ; — tombe Golini (*Bulletino*, 1863, p. 41. Conestabile, *Pitture murali*, p. 31, pl. IV-XI).

6. Peintures disparues (Dennis, I, p. 217).

7. *Annali*, 1832, p. 284. *Monumenti*, I, pl. XLII.

8. Peintures disparues (*Bulletino*, 1870, p. 36).

9. Peintures disparues (*Bulletino*, 1837, p. 129).

10. Grotte Campana (Campana, *Cenni sulla scoperta di un antica tomba etrusca presso l'antica Veii*, 1843. *Annali*, 1863, p. 337. Micali, *Monumenti inediti*, pl. LVIII).

11. Peintures détruites (*Bulletino*, 1840, p. 147 ; 1841, p. 22).

vive. Les caveaux construits de toutes pièces en pierres d'appareil sont toujours dépourvus de ce genre de décoration. Peut-être la régularité de la maçonnerie constituait-elle aux yeux des Étrusques un luxe suffisant et ne songeait-on pas à en dissimuler la surface. Suivant quel procédé technique les peintures étaient-elles exécutées? On en cite quelques-unes comme étant à la détrempe [1]; mais il n'est pas bien sûr qu'elles le soient. O. Donner, qui s'est acquis en ces matières une compétence universellement reconnue, déclare n'avoir pas rencontré dans les chambres sépulcrales de l'Étrurie un seul exemple de peinture à la détrempe [2]. On peut affirmer, je crois, que tout est exécuté à la fresque [3].

La condition essentielle pour faire des peintures à fresque est d'avoir sur la paroi à décorer un enduit frais qui s'imbibe des couleurs et sèche avec elles, si bien que le tout fasse corps et se cristallise en quelque sorte, devenant ainsi inaltérable à l'air et à l'humidité. Cet enduit, on le compose aujourd'hui avec de la chaux éteinte et du sable fin et on le rapporte sur un premier crépi assez rugueux pour que le carbonate de chaux puisse y adhérer. Les Étrusques ne procédaient pas tout à fait de la même façon. Souvent il semble qu'ils n'aient pas eu recours à un enduit rapporté et que les couleurs aient été étendues directement sur la paroi [4]. L'enduit existe cependant, puisqu'il n'y a pas de fresque sans cela; mais il est dans une certaine mesure naturel. La paroi constitue par elle-même une espèce d'enduit à fresque qui ne demande qu'une préparation assez sommaire. Cette paroi en effet est taillée dans l'épaisseur d'un tuf calcaire à grain fin, qui joue l'office de sable et qui, par cela qu'il contient une quantité notable de carbonate de chaux, n'a guère besoin que d'être aplani et mouillé d'eau légèrement additionnée de lait de chaux, pour offrir une surface comparable à celle de l'enduit artificiel dont les peintres à fresque se servent aujourd'hui. Mais les roches ne sont pas toutes en Étrurie d'une même compo-

1. *Bulletino*, 1873, p. 73. Dennis, I, p. 248.

2. *Bulletino*, 1869, p. 205. Voir O. Donner u. von Richter, *Ueber technisches in der Malerei der Alten.*

3. Ruspi, *Annali*, 1831, p. 326. Ainsley, cité par Dennis, I, p. 325, note 2. O. Müller, *Etrusker*, II, p. 269, note 61b (Deecke).

4. Dennis, I, p. 171, note 4; p. 324, 325. *Annali*, 1832, p. 265 et suiv. Abeken, *Mittelitalien*, p. 418. *Bulletino*, 1834, p. 97-101; 1874, p. 226.

sition. S'il y a beaucoup de calcaires qui peuvent ainsi se prêter d'eux-mêmes au travail de la fresque, il y a en revanche des roches volcaniques à grain plus ou moins dur, à surface plus ou moins rugueuse sur lesquels les couleurs ne mordent pas. Il y a aussi des tufs trop friables, trop poreux, qui boivent la couleur et ne la fixent pas. Il faut alors procéder d'une autre manière et recourir à l'enduit appliqué. Cet enduit s'observe en maint endroit, notamment à Cornéto [1], à Bomarzo [2], à Orviéto [3]. Sur certains points il s'est détaché et laisse voir son épaisseur, qui varie entre 2 et 10 millimètres.

La surface de la paroi étant préparée suivant l'une ou l'autre de ces deux méthodes, que détermine la nature de la roche et qui n'impliquent pas des dates différentes, il s'agit de peindre. Comme l'enduit naturel ou rapporté sèche assez vite et que pour fixer les couleurs il faut qu'il s'en imprègne quand il est encore frais, l'artiste n'a pas le loisir de tâtonner. Il faut qu'il peigne du premier coup et d'une main bien assurée. De nos jours le peintre de fresques arrive devant son mur avec une composition parfaitement arrêtée et une série de dessins de la grandeur d'exécution, qu'on appelle des cartons [4]. Il les applique sur la paroi et les décalque avec une pointe d'ivoire ou de bois, qui grave les traits sur l'enduit mou. Les cartons enlevés, il reste la silhouette des figures. Cette silhouette, on la précise en repassant les traits et l'on obtient ainsi *le clou de la fresque.* Cette méthode était connue des anciens : sur les peintures de Pompéi, on aperçoit très bien les contours en creux dessinés à la pointe sèche. Il n'y a aucune raison pour croire que les Étrusques n'aient pas procédé de la même façon. Du reste, en regardant de près leurs peintures murales, on retrouve comme à Pompéi les traces de la pointe sèche [5]. Quelquefois même, comme dans la tombe *della Scimia* à Chiusi, on surprend les incertitudes de l'artiste, les hésitations et les reprises de sa main, soit qu'il n'ait pas eu de cartons, soit qu'il ait voulu au dernier moment y changer quelque chose, soit enfin que le décalque fût mal venu.

1. Dennis, I, p. 328, note 9. *Bulletino*, 1884, p. 117.
2. Dennis, I, p. 171. Abeken, *Mittelit.*, p. 418.
3. Conestabile, *Pitture murali scoperte presso Orvieto*, p. 16, 32, 33.
4. Ch. Blanc, *Gramm. des arts du dessin*, p. 579.
5. Abeken, *Mittelitalien*, p. 418. Dennis, I, p. 375, note 7. *Bulletino*, 1874, p. 226.

Suivant la couleur que doit avoir la figure, les contours en creux sont repris au pinceau, préalablement trempé dans cette couleur; puis on étend une teinte plate; le tout est finalement entouré d'un contour noir tracé au pinceau. Ces détails sont faciles à distinguer, la main du peintre n'étant pas toujours assez sûre pour éviter les bavures de la teinte plate en dehors des contours ou pour tracer exactement à leur place, avec le pinceau teinté ou noir, les lignes des contours. S'il y a lieu de faire des retouches, s'il est nécessaire d'accentuer certains détails ou de produire des effets de modelé, on opère ces corrections quand l'enduit est sec : on emploie alors des couleurs à la détrempe. Ce sont ces reprises qui ont évidemment trompé plus d'un archéologue et qui ont pu faire dire que les peintures murales de l'Étrurie n'étaient pas toujours des fresques : ainsi on remarque souvent sur les teintes plates des hachures de même couleur, qui s'effacent facilement et qui ne peuvent avoir été tracées qu'après coup sur l'enduit déjà séché.

L'intervalle entre les figures est généralement dépourvu de couleurs : c'est l'enduit lui-même avec sa teinte jaune clair ou blanchâtre qui fait le fond du tableau. Les exceptions à cette règle sont fort rares : on ne peut guère citer comme exemples que la grotte *delle Bighe* [1] et la grotte *dell' Orco* [2] à Cornéto.

Les principales couleurs employées par les peintres étrusques étaient le noir de fumée, le rouge (minium ou cinabre), le blanc de chaux, l'ocre, le bleu (oxyde de cuivre), le vert-de-gris.

Ces couleurs étaient souvent mélangées de façon à produire des nuances intermédiaires, plus claires ou plus foncées. Les fresques archaïques sont, au point de vue de la coloration, beaucoup plus pauvres que les autres. Il y en a qui ne comportent que deux ou trois couleurs. Mais ce sont là, à vrai dire, des particularités de style, sur lesquelles nous reviendrons plus loin. Nous devons seulement faire observer que la coloration est tout à fait conventionnelle. Les fresques étrusques étaient moins des tableaux que des surfaces décoratives, quelque chose comme des tapisseries. En les peignant on

1. Dennis, I, p. 373.
2. Nuée bleuâtre enveloppant les personnages (Helbig, *Annali*, 1870, p. 18).

ne se préoccupait pas de rendre les tons vrais des objets; c'est ainsi qu'il y a des lions tachetés de vert et des chevaux bleus. Il ne faut pas oublier d'ailleurs que les fresques étaient dans des caveaux non éclairés. On sait que les couleurs n'ont pas le même aspect au jour et à la lumière : il est possible qu'elles aient été choisies en vue de l'effet qu'elles devaient produire à la lueur des torches.

J'ai mis à part les plaques peintes de Cervétri et deux sarcophages de Cornéto. Des plaques de Cervétri, nous n'avons rien à dire; elles appartiennent à la technique des peintures céramiques et ne rentrent que par leurs dimensions et leur destination décorative dans la catégorie des peintures murales. Quant aux sarcophages de Cornéto, ils nous offrent des exemples de peinture à la détrempe. O. Donner [1] y reconnaît l'emploi de couleurs délayées dans l'eau et liées avec du blanc d'œuf. Elles sont appliquées directement sur le marbre, dont la surface a été laissée à dessein légèrement rugueuse. Comme sur les fresques, les contours ont été tracés à l'avance et remplis par des teintes plates plus ou moins accentuées, renforcées par des hachures au pinceau. Sur l'un de ces sarcophages, qui est à Florence, on trouve le plus ancien exemple du blanc de céruse en Étrurie.

§ 1. — LES SUJETS.

Nous ne connaissons qu'une faible partie des sujets mis en œuvre par les peintres de l'Étrurie, puisque les seules peintures conservées sont des peintures funéraires et que certainement il y en avait d'autres. Les tombeaux sont si visiblement construits et aménagés à l'image des maisons que, si les chambres sépulcrales sont souvent ornées de fresques, il est probable que les chambres des habitations l'étaient aussi quelquefois, comme on le voit à Pompéi. Les temples l'étaient également : Pline a vu des peintures murales dans des temples, à *Cære,* à *Lanuvium,* à *Ardea* [2]. Le temple de Cérès, bâti à Rome au début du

1. *Bulletino*, 1869, p. 203.

2. Pline, *H. N.*, XXXV, 18.

cinquième siècle avant notre ère, était couvert de fresques, qui plus tard furent détachées et conservées dans des cadres de bois [1]. Quintilien signale dans des temples très anciens des peintures murales, qui existaient encore de son temps et sur lesquelles il a relevé certaines formes curieuses de la vieille orthographe latine, les noms de *Alexanter, Cassantra, Hecoba, Pulixena* [2]. Il doit donc y avoir des sujets qui nous échappent. Tout au plus pouvons-nous dire que les scènes représentées dans les temples paraissent avoir été



Fig. 262. — Scène de banquet. Fresque de la tombe *dei vasi dipinti*, à Cornéto. *Monumenti*, IX, pl. XIII.

mythologiques. Les noms cités par Quintilien indiquent des tableaux empruntés au cycle troyen. A *Lanuvium*, Pline mentionne les figures de deux héroïnes grecques, légendaires par leur beauté et leurs ravages, Hélène et Atalante.

Ces réserves faites, arrivons aux sujets que les peintures des tombeaux nous ont conservés. Ils ne sont pas très nombreux : ce sont toujours à peu près les mêmes scènes qui se répètent, avec des variantes plus ou moins intéressantes.

1° *Banquets*. Nous commençons par le banquet, parce que c'est le sujet qui se rencontre le plus fréquemment. Il figure dans les trois

1. Pline, *H. N.*, XXXV, 154.

2. Quintilien, I, 4, 96.

quarts au moins des chambres à peintures : il semble que ce soit le motif funéraire par excellence. La scène est partout traitée à peu près de la même façon : seulement le nombre des lits et celui des convives varient : dans plusieurs tombes il n'y a qu'un lit avec un couple; dans d'autres, il y en a deux; dans la tombe *del triclinio*[1] on compte jusqu'à neuf lits portant en tout dix-huit personnes. Devant chaque lit se dresse une table ronde à trois pieds, chargée de viandes, de fruits, d'œufs, de gâteaux, de vases divers. Les convives sont en général à demi couchés, comme le sont les figures qui surmontent les couvercles des sarcophages. Si l'on met à part la tombe *del letto funebre*[2], où les hommes et les femmes sont séparés, ainsi que la tombe *degli scudi*[3], où les femmes, au lieu d'être couchées, sont assises, suivant la mode grecque, au pied des lits, partout ailleurs les deux sexes sont confondus dans une familiarité qu'autorise la liberté du festin. Les attitudes sont des plus significatives. Les uns boivent, d'autres causent avec animation; d'autres chantent en faisant de grands gestes; d'autres jouent de la lyre, tandis que leurs voisins les encouragent et semblent vouloir battre des mains; d'autres enfin se livrent à un jeu inventé en Sicile, et qui porté en Étrurie, comme en Grèce, semble y avoir été fort en honneur, au jeu du *cottabos,* qui consistait à passer le doigt dans une des anses de la coupe et à lancer violemment vers un but ce qui y restait de vin[4]. Un convive tend une coupe à sa voisine et l'engage à la vider. Une femme présente à son voisin un fruit, un œuf, une couronne. Une autre fait de vaines coquetteries à un jeune homme qui ne l'écoute pas, et de guerre lasse lui jette le bras autour du cou[5]. Un jeune homme enlace amoureusement sa compagne de lit qui se défend fai-

1. A Cervétri. Kramer, *Bulletino*, 1834, p. 97-101. Dennis, I, p. 247.

2. A Cornéto. Brizio, *Bulletino*, 1873, p. 102. Dennis, I, p. 316.

3. A Cornéto. Dennis, I, p. 337. Voir plus haut le cinéraire-groupe de Chiusi avec une femme assise au pied du lit (p. 339, fig. 233).

4. Ce jeu est figuré sur une fresque de la tombe *Querciola* (*Monumenti,* I, pl. XXXIII) et sur un vase peint de fabrique étrusque (*Annali,* 1868, tav. d'agg. B). Le but est représenté par un plateau monté sur une longue tige, analogue au fût d'un candélabre. Plusieurs ustensiles de ce genre ont été trouvés en Étrurie. Helbig, *Mittheilungen* (Rome), I, p. 222-223, 234-242. Conestabile, *Monumenti di Perugia,* I, pl. XIV, 5. — Sur le jeu du cottabos, voir Rayet et Collignon, *Céramique grecque*, p. 161.

5. Cornéto, *Grotta Querciola.* Gerhard, *Annali,* 1831. *Monumenti*, I, pl. XXXIII, p. 347. Dennis, I, p. 309.

blement et lui tend une guirlande [1]. Un vieux galantin caresse une jeune femme qui, tout en souriant de ses grâces surannées, semble ne pas devoir se montrer trop cruelle [2]. Nous n'en finirions pas si nous voulions passer en revue tous les détails plus ou moins piquants imaginés par les peintres pour traduire, dans la mesure de leur réalisme naïf, l'ivresse, l'abandon, le désordre d'un brillant festin, d'un de ces

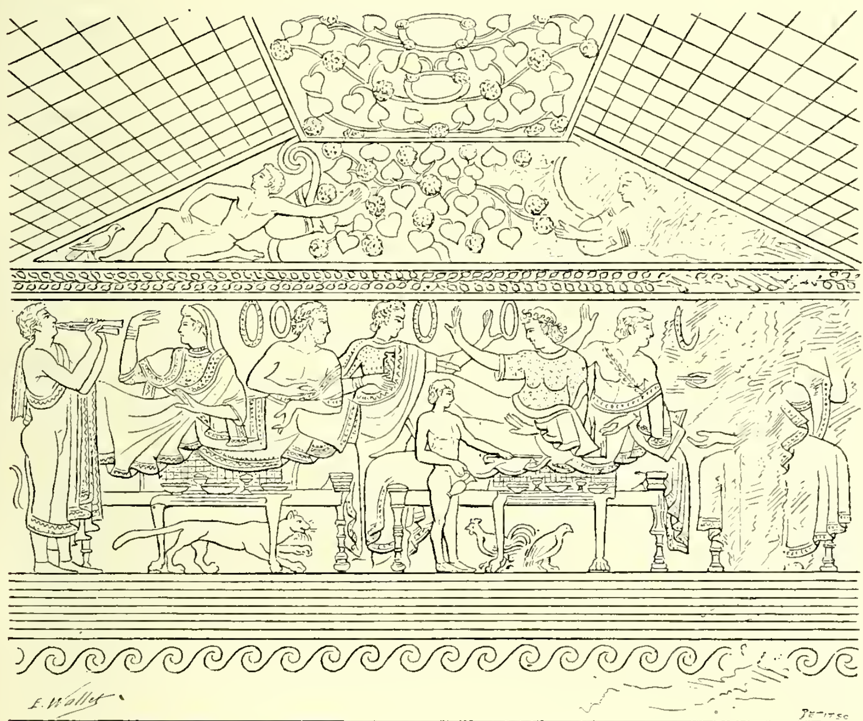


Fig. 263. — Scène de banquet. Fresque de la tombe *del triclinio*, à Cornéto. *Monumenti*, I, pl. XXXII.

festins qui tenaient, au dire de l'historien grec Théopompe, tant de place dans la vie étrusque, où le luxe et la licence allaient si loin, où les femmes « très belles à voir » se montraient si « intrépides buveuses [3]. »

1. Cornéto, *Grotta dei cacciatori*. Brizio, *Bulletino*, 1873, p. 79-85, 97-98. Sittl, *Annali*, 1885, p. 132-145. *Monumenti*, XII, pl. XIII-XIV^a. Dennis, I, p. 311.

2. Cornéto, *Grotta del vecchio*. Helbig, *Annali*, 1870, p. 14, 45, 49, 72. *Monumenti*, IX, pl. XIV.

3. Diodore, V, 40. Athénée, IV, p. 153; XII, p. 517 : δειπνεῖν δὲ αὐτὰς οὐ παρὰ τοῖς ἀνδράσι τοῖς ἑαυτῶν, ἀλλὰ παρ' οἷς ἂν τύχωσι τῶν παρόντων, καὶ προπίνουσιν οἷς ἂν βουληθῶσιν. Εἶναι δὲ καὶ πιεῖν δεινὰς καὶ τὰς ὄψεις πάνυ καλάς. Les descriptions de Diodore et d'Athénée répondent exac-

Autour de ce monde en liesse et comme pour entretenir le joyeux tumulte de la fête, des musiciens jouent de la flûte ou de la lyre, chantent, dansent, mêlés à des danseurs et des danseuses. Près des tables, des esclaves sont debout aux ordres des convives, tandis que d'autres vont et viennent, mélangent le vin et l'eau dans des cratères, versent dans les coupes les breuvages préparés, ou apportent de nouvelles couronnes. Enfin des animaux familiers, chiens, chats, coqs[a], perdrix, canards, pigeons, errent sous les lits et ramassent les miettes de la table.

L'ameublement et les costumes sont ceux d'une fête. Partout des lits richement historiés, chargés de tapis éclatants, de couvertures brodées et multicolores. Partout des couronnes d'étoffe ou de feuillage, sur les têtes des personnages, dans leurs mains, le long des murs, pendues à des clous. Partout des vêtements à fleurs, des tissus transparents, des étoffes voyantes, avec larges broderies sur les bords. Partout une profusion extraordinaire de bijoux, colliers, pendants d'oreilles, bracelets, diadèmes. Il est évident qu'on s'est paré pour une circonstance solennelle. Les danseurs, les danseuses, les musiciens sont aussi dans leurs plus beaux atours.

La plupart de ces festins paraissent se célébrer en plein air. Dans la grotte *Querciola* il y a des arbres figurés derrière le lit. Il y en a également dans la grotte *della pulcella* [1]. Une des fresques de la tombe *del letto funebre* montre des convives sous une tente dressée sur quatre colonnes [2]. Dans la tombe *dell' Orco* [3] le couple couché sur le lit semble être sous un abri de feuillage. C'est probablement aussi sous un abri temporaire qu'est censé se tenir le banquet de la tombe *dei vasi dipinti* [4], puisque d'une part il y a des arbres à chaque extrémité du lit et que d'autre part des couronnes, des colliers, une ciste sont suspendus derrière les personnages (fig. 262). Dans la tombe *del triclinio,* à Cervétri, on remarque derrière chaque lit un

tement aux tableaux que nous avons ici, notamment en ce qui concerne la magnificence des meubles, des étoffes et du service.

1. Cornéto. Brizio, *Bulletino*, 1873, p. 98-101. Dennis, I, p. 313-315.

2. Dennis, II, p. 317.

3. Cornéto, *Grotta dell' Orco*, ou *di Poliphemo.* Helbig, *Annali*, 1870, p. 16-42, 64-70. *Monumenti*, IX, pl. XIV-XV[a]. Dennis, I, p. 345-356.

4. Cornéto. Helbig, *Annali*, 1870, p. 8-14, 45-50, 72. *Monumenti*, IX, pl. XIII-XIII[c]. Dennis, I, p. 358-362.

bouclier qui est évidemment accroché à une paroi [1] : il semble donc qu'il y ait un mur derrière les convives. Mais cela ne prouve pas que la scène se passe dans une salle close : il n'est pas impossible qu'on soit à l'extérieur, devant la façade d'une maison ou d'un tombeau.

2° *Danses.* Chez les Étrusques, comme chez les Grecs, un festin n'allait pas sans danses et musique. Ces deux arts étaient, comme dit le poète [2], les ornements du repas (ἀναθήματα δαιτός). De là vient que les scènes de danse et de musique sont si nombreuses sur les fresques étrusques. Si nous ne les avons pas décrites en même temps que les scènes de banquets, c'est qu'il arrive souvent qu'elles en sont disjointes, étant représentées sur une autre paroi et formant pour ainsi dire des tableaux à part. Dans la tombe *dei cacciatori,* les quatre murs d'une des chambres paraissent avoir été couverts de danseurs. Plusieurs des figures sont effacées, mais il en reste assez pour qu'on puisse se faire une idée de la composition. Comme pour le banquet, on est en plein air : de distance en distance s'élèvent des arbres, lauriers ou oliviers, auxquels pendent des couronnes, des rubans, des morceaux d'étoffe, des miroirs et jusqu'à une cage d'oiseau : ce sont probablement des accessoires que la troupe a accrochés là en attendant le moment de s'en servir. Entre chaque arbre est un danseur qui se livre aux mouvements les plus désordonnés avec une ardeur frénétique. Tel se démène à ce point que son genou arrive presque à la hauteur de son menton. Derrière lui un musicien, assis par terre, joue sur une double flûte un air entraînant et, tandis qu'il bat la mesure avec une jambe, semble lui-même enlevé par sa propre musique [3]. Dans la tombe *del triclinio* [4], la danse se développe sur deux parois face à face. Des arbres, avec des oiseaux dans le feuillage, séparent comme tout à l'heure les personnages les uns des autres. Ceux-ci sont au nombre de dix, cinq sur chaque tableau : les hommes alternent avec les femmes. Deux des danseurs jouent l'un

1. Dennis, I, p. 247.
2. Homère, *Odyssée*, I, 152.
3. *Monumenti*, XII, pl. XIII.
4. Cornéto. On lui donne aussi le nom de *Grotta Marzi*. Gerhard, *Annali*, 1831, p. 325-346, 352-361. Helbig, *Annali*, 1863, p. 347-352 ; 1870, p. 58-63. Brunn, *Annali*, 1866, p. 426, 427. Dennis, I, p. 318-325.

de la lyre, l'autre de la flûte; une des danseuses fait claquer des crotales ou castagnettes. Tout ce monde s'agite fort, les danseuses surtout, qui lèvent les bras en l'air, se renversent en arrière, tournent sur elles-mêmes, se livrent aux contorsions les plus étranges (fig. 264).

On pourrait multiplier les descriptions de ce genre. Mais presque tous ces tableaux se ressemblent. Les éléments de la composition ne varient guère : partout ou presque partout des arbres alternant avec les personnages; partout de grands mouvements, des évolutions dé-

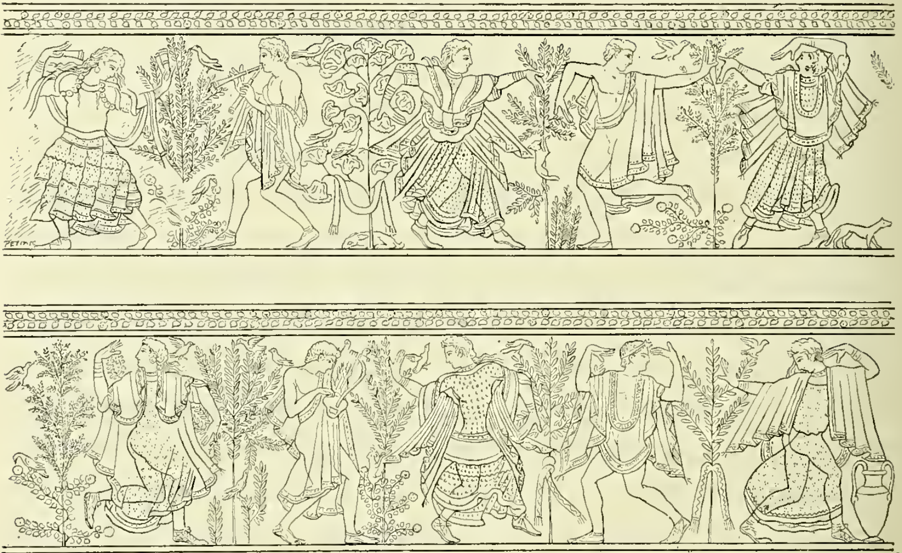


Fig. 264. — Danseurs et danseuses. Tombe *del triclinio*, à Cornéto. *Monumenti*, I, pl. XXXII.

sordonnées, des sauts, des cabrioles, des pirouettes, des grâces plus ou moins lascives, des semblants de pâmoison. Ici ou là quelque détail nouveau : des danseurs par exemple qui, tout en se démenant, font des exercices d'adresse, jouent avec des couronnes, remplissent des coupes de vin, les promènent à bras tendu sans les renverser ou les vident d'un seul coup [1]. Ailleurs, comme dans la tombe *del citaredo* [2], les sexes ne sont pas confondus, les hommes étant d'un côté et les femmes de l'autre. Toutes ces variantes de détail ne modi-

1. *Museo Gregoriano*, I, pl. XCIX. Tombe *del morto* à Cornéto.

2. Cornéto. Helbig, *Annali*, 1863, p. 344 et suiv., tav. d'agg. M. *Bulletino*, 1863, p. 107; *Monumenti*, VI, pl. LXXIX. Brunn, *Annali*, 1866, p. 425. Dennis, I, p. 377-380.

fient guère l'aspect général de ces tableaux. Les danseurs sont tantôt nus avec un pagne autour des reins, tantôt vêtus d'un manteau court brodé sur les bords et dont les pans flottent; ils ont souvent une couronne sur la tête. Les danseuses sont parées avec tout le luxe que comporte leur métier. Elles étalent des robes voyantes, mouchetées de petits dessins, dont l'étoffe légère et transparente se prête à tous leurs mouvements et les découvre autant que si elles étaient sans voiles. Par-dessus est jeté une sorte de châle d'un tissu plus consistant et d'une nuance moins claire, tout orné de broderies, dont les pans, plissés avec art, s'agitent comme des ailes, et avec lequel il semble qu'elles jouent. Les pieds sont souvent chaussés de riches san-



Fig. 265. — Scène de cirque (lutte, exercices à cheval, nain, singe, rhabdophore). Tombe *della scimia*, à Chiusi. *Monumenti*, V, pl. XV, 2.

dales. La chevelure flotte en longues tresses et mêle ses couleurs sombres à l'éclat des vêtements, tandis que sur la tête, autour du cou, aux oreilles, aux bras, aux doigts brillent toutes sortes de bijoux. La ballerine se montre dans toute la gloire de sa parure de théâtre.

3° *Jeux.* Comme le banquet et comme les danses, les jeux figurent souvent sur les fresques étrusques. Pugilats à main libre ou avec le ceste, sauts à la perche, sauts avec haltères, luttes corps à corps, courses à pied, à cheval ou en char, tirs à l'arc et au javelot, danses de l'*ascoliasmos* sur des outres gonflées, danses de pyrrhicistes, gladiateurs, discoboles, bateleurs, nains, bouffons, mimes, charmeurs de serpents, équilibristes, acrobates, musiciens, singes, rien ne manque de tout ce qui constituait d'ordinaire les réjouissances publiques en Étrurie, si ce n'est ces fameux jeux scéniques dont l'usage existait chez les Étrusques, puisque c'est d'Étrurie qu'ils furent apportés à Rome. Des rhabdophores se promènent au milieu de tout ce monde et font la police des jeux avec des bâtons (fig. 286). Ces différentes scènes forment rarement des tableaux séparés. Elles sont le plus habituellement représentées pêle-mêle dans le cadre d'une seule et même composition, comme si le peintre s'était moins préoccupé de reproduire l'aspect vrai du spectacle que d'en montrer toute la variété au moyen d'un certain choix de groupes significatifs, disposés les uns à côté des autres.

Les jeux du cirque sont ceux qui reviennent le plus souvent. Tantôt ce sont deux cavaliers lancés au galop, dont l'un s'apprête à lancer le javelot, tandis que l'autre armé d'un arc est assis sur la croupe de sa monture comme un écuyer faisant des exercices de voltige (fig. 265). Tantôt c'est le défilé des concurrents avant la course[1] : trois chars (*bigæ*) avec un cocher debout, s'avancent au pas l'un derrière l'autre; un quatrième va suivre, mais on est en train d'atteler les chevaux. Le défilé s'exécute devant la tribune où sont assis les invités : celle-ci est une estrade avec un rideau qui fait tente : sous l'échafaudage sont accroupis de vulgaires curieux qui ont réussi à se glisser là et contem-

1. Tombe *delle bighe* à Cornéto; on l'appelle aussi *grotte Stackelberg*. *Museo Gregoriano*, pl. CI. Micali, *Monumenti per servire*, pl. LXVIII. Dennis, I, p. 373-375.

plent le spectacle. Ailleurs, des fresques nous transportent au milieu même de la course : les chars sont lancés dans la carrière et longent la *spina* du cirque, laquelle est figurée par des poteaux surmontés d'une touffe de feuillage, peut-être des cyprès (fig. 291). Les cochers vêtus de tuniques blanches, avec un petit bonnet sur la tête et un fouet à la main, se tiennent debout sur leur char, les rênes passées derrière

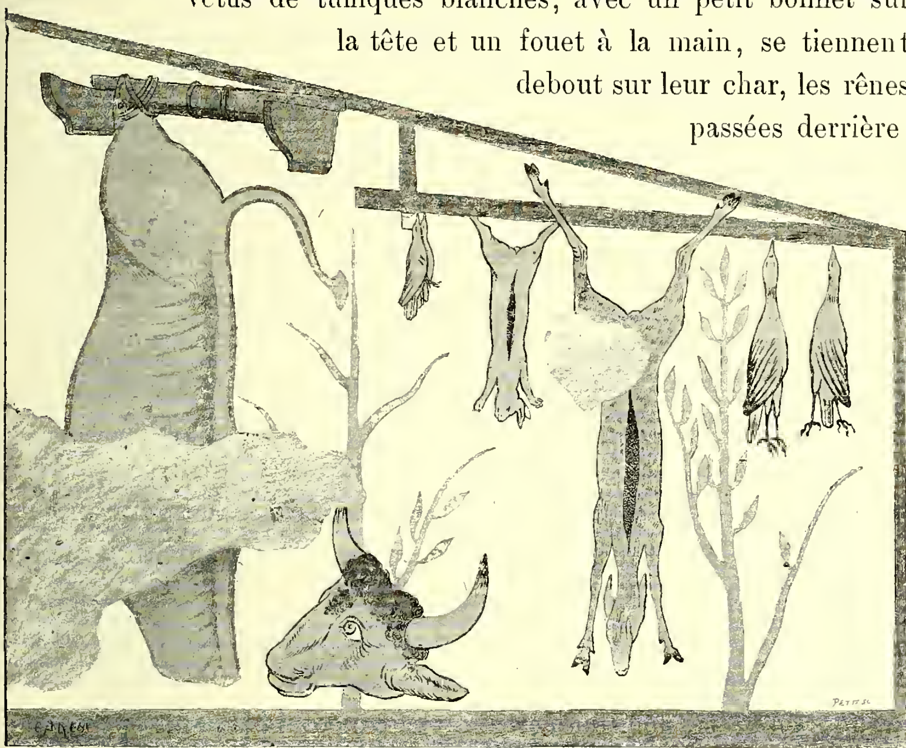


Fig. 266. — Viande, gibier, volaille pour les apprêts du banquet funèbre. Tombe Golini à Orviéto. Conestabile, *Pitture murali*, pl. IV.

le dos, et se penchent en avant pour ne pas perdre l'équilibre [1]. Voici maintenant les accidents de la course, les chevaux qui tombent, le char qui vole en pièces, le cocher qui culbute [2]. Voici d'autre part la lutte terminée, le vainqueur en tête, levant les bras en signe de triomphe, et les concurrents battus suivant d'un air confus [3], ou bien encore le vainqueur descendu de cheval et venant

1. Tombe *Casuccini* à Chiusi. Brunn, *Annali*, 1851, p. 255-267. *Monumenti*, V, pl. XXXII-XXXIV. Dennis, II, p. 321-327.

2. *Deposito dei dei* à Chiusi. Micali, *Monumenti per servire*, pl. LXX.

3. *Grotta delle iscrizioni* à Cornéto. *Annali*, 1829, p. 106 ; 1831, p. 319 (Gerhard); 1863, p. 343 (Helbig); 1866, p. 423 (Brunn). Micali, *Monumenti per servire*, pl. LXVII, 5, 6. *Museo Gregoriano*, I, pl. CIII. Dennis, I, p. 364-368.

recevoir ses couronnes aux sons de la musique, en présence de la personne qui donne les jeux et qui les préside, assise sur un fauteuil, les pieds sur un tabouret, à l'ombre d'un grand parasol [1].

4° *Mort et funérailles.* Ce genre de sujets revient moins souvent que les précédents. Deux fresques de Cornéto, provenant l'une de la tombe *del morto* [2], l'autre de la tombe *del moribondo* [3], nous montrent la chambre mortuaire : un défunt est couché sur un lit et autour de lui se presse sa famille éplorée : on lui ferme les yeux, on lui couvre la tête d'un capuchon (*tutulus*), au son de la musique des pleureurs et des pleureuses. Dans la tombe *del letto funebre* [4] on voit un grand lit vide, sorte de lit de parade avec deux oreillers, sur chacun desquels est posé un *tutulus*. C'est la couche qui vient sans doute de servir à l'exposition de deux corps. Ceux-ci ont été emportés au bûcher ou au tombeau, mais la décoration funéraire reste jusqu'à ce que la cérémonie des obsèques soit achevée. Une fresque de la tombe Golini, à Orviéto, nous fait assister aux préparatifs du banquet funéraire : nous voyons les pièces de viande et de gibier, les volailles suspendues sous un hangar, et plus loin les esclaves disposer des tables pour les convives (fig. 266, 279) [5].

5° *Défilés funèbres.* Je classe sous ce titre un peu vague un certain nombre de scènes d'un caractère indéterminé et qui montrent des groupes en procession. Ici c'est un génie ailé qui tient une jeune fille dans ses bras et la porte vers un autel, accompagné de divers personnages [6]. Là c'est une figure d'enfant qui s'avance à cheval, conduite par deux génies dont l'un porte un maillet [7]. Dans la tombe Golini, à Orviéto, on voit un personnage vêtu d'une toge blanche bordée de pourpre et debout sur un char; une femme ailée marche à côté de l'attelage; derrière le char, se tient un joueur de trompette [8]. Dans la

1. Chiusi, tombe *della scimia*. Voir plus loin, p. 411, fig. 278.

2. *Annali*, 1863, p. 323-342 (Helbig); 1866, p. 423 (Brunn); 1870, p. 47, 48 (Helbig). *Monumenti*, II, pl. II. *Museo Gregoriano*, I, pl. XCIX. Dennis, I, p. 325-327. Voir p. 430, fig. 285.

3. Brizio, *Bulletino*, 1873, p. 196-200. Dennis, I, p. 362-364.

4. Dennis, I, p. 316.

5. Conestabile, *Pitture murali*, p. 40 et suiv., pl. IV-VII.

6. Plaques peintes de Cervétri, au Louvre.

7. Tombe Campana, à *Veii*. Voir p. 422, fig. 282.

8. Conestabile, *Pitture murali*, p. 66. Dennis, II, p. 54. Voir plus loin, p. 417, fig. 281.

tombe *del Tifone*, à Cornéto, une procession défile lentement, conduite par plusieurs génies funèbres hérissés de serpents et armés d'un maillet. Tous les personnages sont en blanc; quelques-uns portent un bâton terminé par deux tiges en torsade analogue à un caducée; un joueur de trompette accompagne le convoi [1]. Dans la grotte *del Cardinale*, à Cornéto [2], une longue suite de figures, enveloppées de robes blanches comme d'un suaire, marche sous la conduite des génies de la

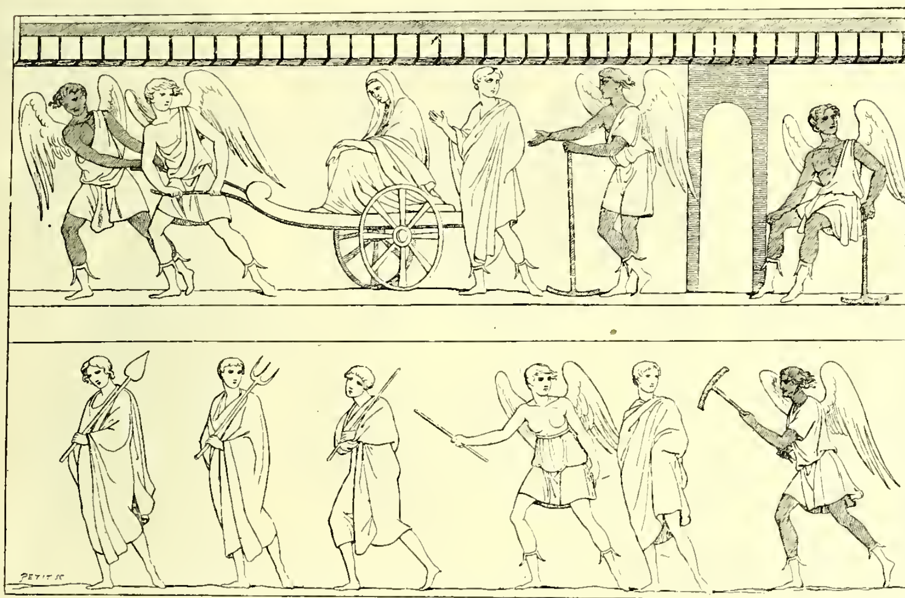


Fig. 267. — Migration des âmes. Fresque de la tombe *del Cardinale* à Cornéto. Micali, *Mon. per serv.*, pl. LXV.

mort. Les unes sont à pied, d'autres à cheval, d'autres sur des chars. Il y en a qui cherchent à s'échapper; mais la plupart s'acheminent d'un air résigné. C'est un défilé de toutes les conditions humaines : l'ouvrier avec sa pelle ou sa fourche, le magistrat avec son bâton de commandement, le guerrier avec ses armes, la jeune fille avec le seau sur la tête, la mère avec son enfant dans les bras, les époux deux à deux, la main dans la main, tous s'en vont égaux devant la mort,

1. Dennis, I, p. 330-333. Voir p. 415, fig. 280.

2. Peintures aujourd'hui détruites. C'est la première tombe à peintures qui ait été trouvée en Étrurie. Caylus, *Antiq. égypt. étrusq.*, IV, p. 110. Winkelmann, *Hist. de l'art*, I, livre III, chap. II, § 23, 24. Inghirami, *Monum. etruschi*, IV, 6. Dennis, I, p. 339-345. Dessins dans Byres, *Hypogæi or the sepulchral caverns of Tarquinia*, Londres, 1842.

escortés par des génies ailés, peints les uns en rouge avec des ailes blanches et les autres en noir avec des ailes rouges; les démons noirs menacent, brandissent leur maillet, poussent les retardataires, tandis que les autres semblent s'interposer et chercher à adoucir pour les victimes les rigueurs de ce sinistre voyage (fig. 267).



Fig. 268. — Thésée et Pirithoüs aux enfers, menacés par le démon Tuculcha. Tombe *dell'Orco* à Cornéto. *Monumenti*, IX, pl. XV, 5.

6° *Légendes grecques*. Les mythes grecs ne sont représentés que par un petit nombre de tableaux. Dans la tombe *dell' Orco,* après une première chambre qui ne contient qu'une scène de banquet, quelques génies et des portraits, on entre dans une seconde chambre qui vous transporte dans le monde héroïque. Il n'y a pas à se tromper sur le caractère des figures, les noms des personnages étant écrits sur le mur. Voici d'abord Hadès (*Aita*) assis sur son trône, ayant à ses côtés Proserpine debout (*Phersipnei*) et donnant ses ordres à l'un

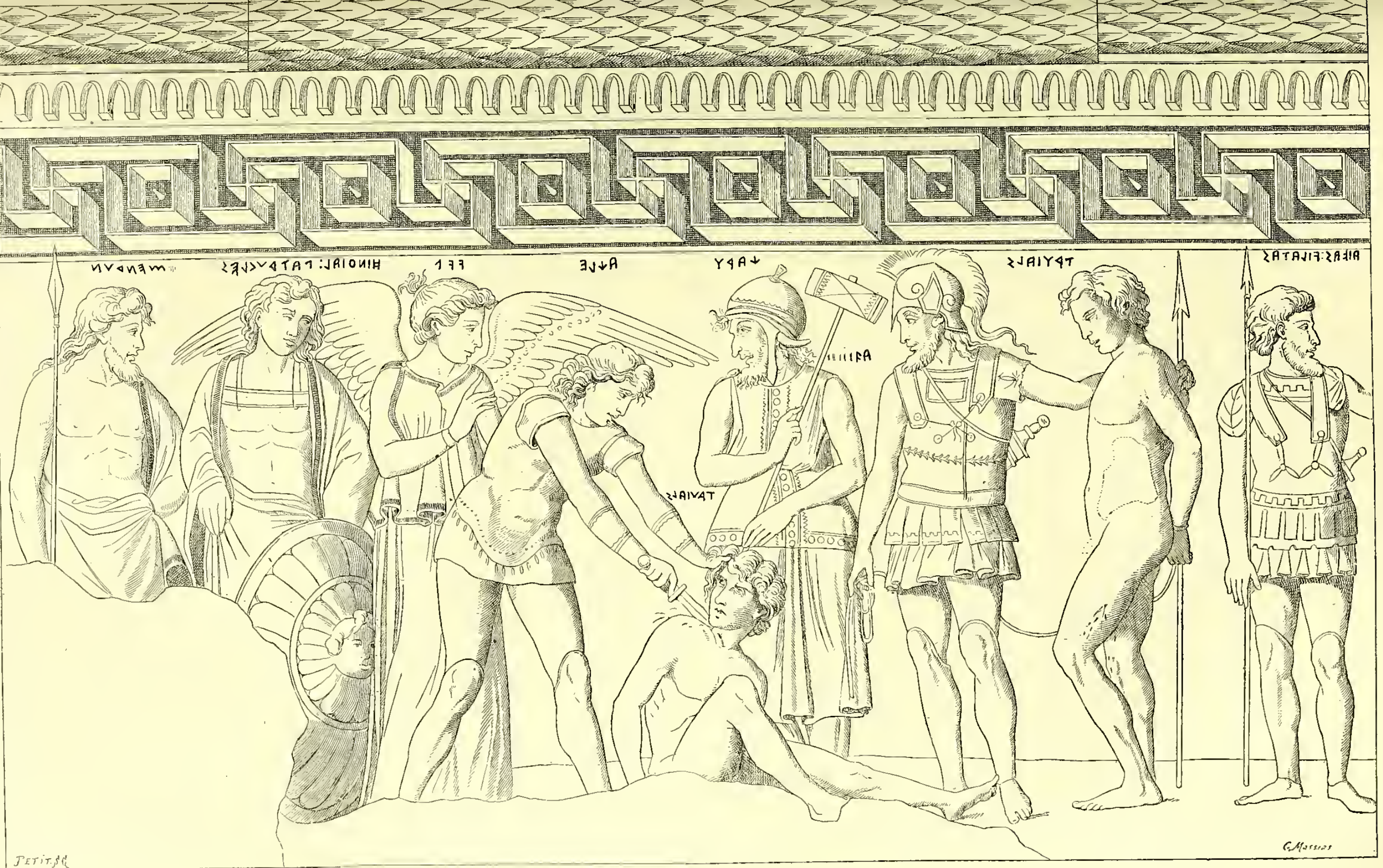


Fig. 269. — Achille immolant des prisonniers troyens aux mânes de Patrocle. Tombe François à Vulci. Noël des Vergers, III, pl. XXI.

de ses ministres, qui n'est autre que Géryon (*Kelun ou Gerun*), le géant à triple tête. Un groupe analogue, mais sans Géryon, se retrouve dans les tombes Golini à Orviéto [1] et Campanari à Vulci [2]. Voici d'autre part Memnon (*Memrun*), l'ombre de Tirésias (*hinthial Teriasals*) et peut-être Ajax (*Eivas*). Plus loin, sur une fresque aujourd'hui fort endommagée, sont deux jeunes gens assis l'un en face de l'autre et menacés par un démon, *Tuculcha*, qui cherche à les épouvanter par ses cris et en brandissant des serpents sur leurs têtes (fig. 268). L'un de ces jeunes gens est Thésée (*These*); l'autre, dont le nom a disparu, ne peut être que Pirithoüs, l'ami de Thésée, descendu avec lui aux enfers pour enlever Proserpine. Ce n'est pas tout : dans une sorte de niche se voit une scène célèbre de l'Odyssée, Ulysse (*Uthuste*) enfonçant un pieu dans l'œil du Cyclope (*Cuclu*).

Dans la tombe François, à Vulci, on observe les sujets suivants : la mort de Cassandre (*Casntra*), égorgée par Ajax (*Aivas*) aux pieds de la statue de Pallas; le duel d'Étéocle et de Polynice; Amphiaraüs et Sisyphe aux enfers; Nestor (*Nestur*) et Phœnix (*Phuinis*); le sacrifice des prisonniers troyens (*Truials*) immolés par Achille (*Achle*) aux mânes de Patrocle (*hinthial Patrukles*) en présence d'Agamemnon (*Achmemrun*) et des deux Ajax (fig. 269).

Enfin les sarcophages de Cornéto en marbre peint présentent l'un un combat de Grecs et d'Amazones [3], l'autre une scène analogue, plus un massacre de prisonniers troyens.

Dans ces tableaux mythologiques tout n'est pas grec : au milieu de ces divinités et de ces héros helléniques apparaissent des figures qui appartiennent en propre au symbolisme de l'Étrurie; c'est par exemple, auprès de Thésée et de Pirithoüs, le génie *Tuculcha*, sorte de Charon, une des plus hideuses conceptions de la démonologie étrusque avec ses ailes et ses cheveux hérissés de serpents, avec son énorme bec d'aigle qui lui sert en même temps de nez et de bouche, avec ses gros yeux et sa physionomie grimaçante; c'est encore, sur la fresque de Vulci, les deux génies qui se tiennent derrière Achille, tandis qu'il plonge son

1. Conestabile, *Pitture murali*, pl. XI.
2. Dennis, I, p. 466.
3. Voir, p. 447, fig. 293, un épisode de ce combat, emprunté au sarcophage de Florence.

épée dans la gorge d'un Troyen. L'un est Charon (*Charu*) : l'affreux vieillard au nez crochu, au teint bleuâtre, avec son maillet dans la main droite, est là qui guette le dernier soupir du Troyen : c'est une

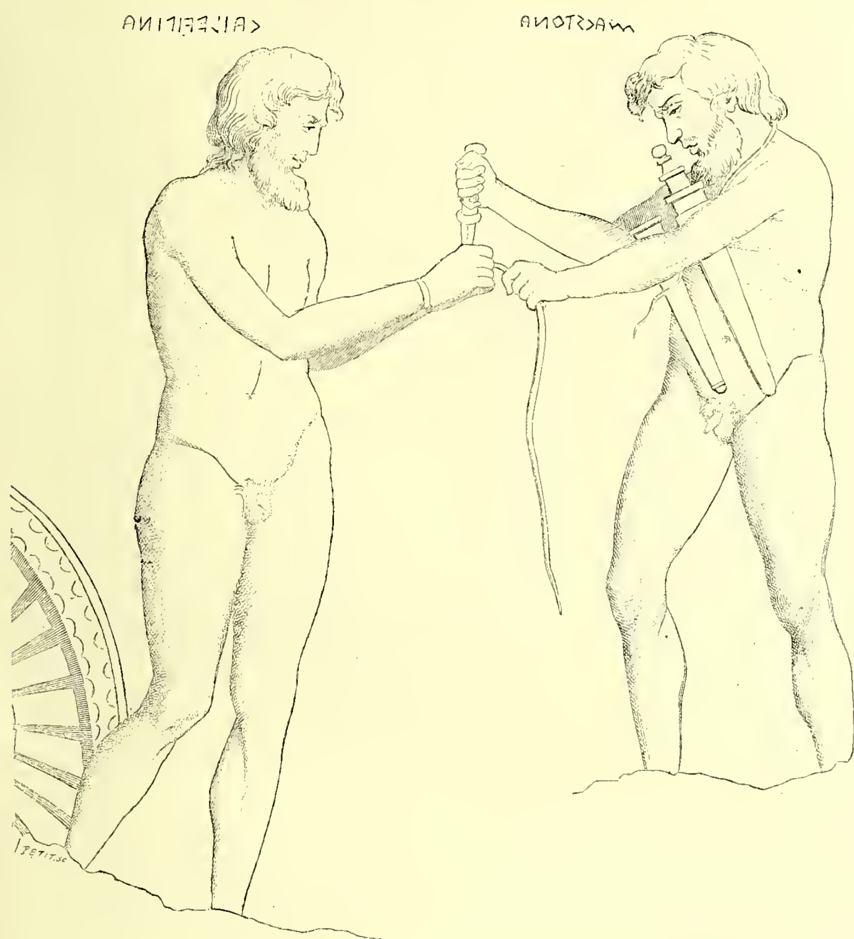


Fig. 270. — Mastrna délivrant Caile Vipinas. Fresque de la tombe François à Vulci.
Noël des Vergers, III, pl. XXVII.

proie à saisir et vers laquelle il étend la main. L'autre est une femme ailée, au regard doux, quelque génie bienfaisant : d'un geste paisible elle se tourne vers Charon, cherchant à retenir son impatiente avidité, comme un ange de la vie qui disputerait les hommes au démon de la mort. On pourrait encore citer d'autres exemples analogues. Mais nous avons déjà parlé de ces combinaisons de la mythologie étrusque avec la

mythologie grecque en étudiant les bas-reliefs des sarcophages et des urnes. Qu'il nous suffise de les signaler encore une fois ici et de constater qu'elles existent dans la peinture comme dans la sculpture.

7° *Légendes étrusques.* A côté de ces compositions hybrides, la tombe François nous offre plusieurs scènes de bataille et de carnage qu'il est impossible de rapporter à quelque légende grecque, et dont le sens nous échappe, malgré les inscriptions qui désignent les personnages. Peut-être se rattachent-elles aux légendes nationales, au passé héroïque de l'Étrurie. Une seule a pu être expliquée. On y voit un prisonnier appelé *Caile Vipinas* que délivre un personnage du nom de *Mastrna* (fig. 270). Or voici ce qu'on lit dans le discours de l'empereur Claude aux Lyonnais, discours dont le texte a été en partie retrouvé [1] et que Tacite a résumé : « Entre Tarquin et son fils ou son neveu, — car les auteurs ne sont pas d'accord sur ce point, — se place Servius Tullius. D'après nos historiens, ce prince aurait eu pour mère une esclave appelée Ocrisia ; mais les traditions étrusques nous disent qu'il fut le compagnon fidèle de Cœles Vibenna, qu'il partagea toutes ses aventures, qu'après mille vicissitudes il sortit de l'Étrurie, vint occuper avec les débris de l'armée de Cœles le mont Cœlius (ainsi appelé à cause de Cœles) et qu'il changea son nom étrusque de Mastarna en celui de Servius. » Nous aurions ainsi sous les yeux dans la fresque de Vulci un épisode de l'existence agitée des deux amis. C'est



Fig. 271. — Portrait d'Arnth Velchas. Tombe *dell' Orco*, à Cornéto. *Monumenti*, IX, pl. XIV[a].

1. Sur des tables de bronze, qui sont au musée de Lyon. Texte dans Desjardins, *Géographie de la Gaule romaine*, III, p. 284-290, pl. XIV. Voir Tacite, *Annales*, XI, 24.

là du reste le seul exemple de légendes italiques que les peintures étrusques nous aient conservé [1].

8° *Portraits.* On rencontre parfois, peintes sur les parois des tombes étrusques, des têtes humaines d'un type si individuel qu'il est naturel de les considérer comme des portraits. C'est le cas de deux belles figures qui sont dans la tombe *dell' Orco* à Cornéto [2]. Du reste, pour préciser l'individualité de ces figures, le peintre a eu soin d'inscrire leurs noms : la femme s'appelait *Arnth Velchas* (fig. 271). Ce sont encore des portraits sans doute que les deux personnages principaux

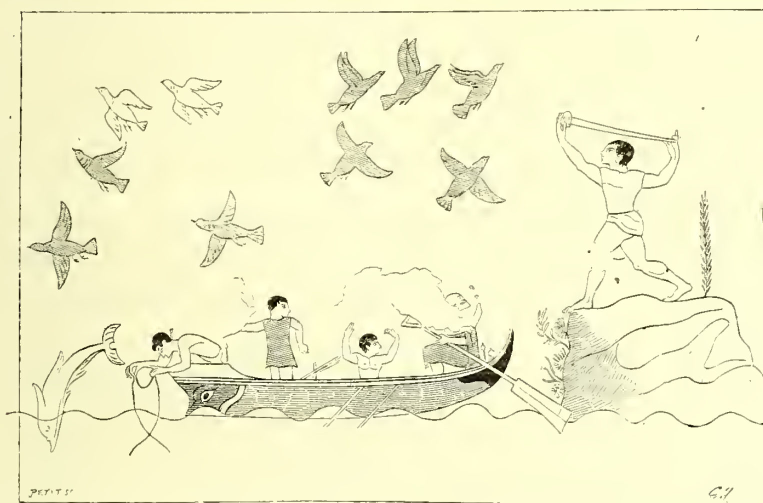


Fig. 272. — Paysage avec pêcheurs et chasseur. Tombe *dei cacciatori,* à Cornéto. *Monumenti,* XII, pl. XIV

du défilé de la tombe *del Tifone* [3] : au milieu de la foule anonyme dont la fresque présente la morne procession, seuls ces deux personnages ont un nom. On peut en dire autant de la figure d'homme debout dans un char triomphal de la tombe Golini à Orviéto [4]. Enfin il est difficile de ne pas considérer comme des portraits certaines têtes isolées qui sont peintes dans une tombe de Bomarzo [5]. On s'expliquerait difficilement d'une autre manière l'attention avec laquelle on les a mises en évidence sur la paroi qui fait face à la porte, au-dessus du lit funéraire qui occupe la place d'honneur : on a voulu

1. Gardthausen, *Mastarna oder Servius Tullius,* p. 30 et suiv.
2. Dennis, I, p. 346.
3. Dennis, I, p. 333. Voir p. 415, fig. 280.
4. Page 417, fig. 281.
5. Dennis, I, p. 168.

sans doute attirer l'attention sur elles et bien marquer qu'elles étaient l'image des propriétaires de la sépulture.

9° *Chasses.* Les scènes de chasse sont les suivantes :

a) Tombe de Cervétri : chasseur poursuivant un cerf et le frappant d'une flèche ; lion dévorant un cerf ; bélier poursuivi par un lion ; divers animaux féroces [1].

b) Tombe de Chiusi : chasse au lièvre [2].

c) *Grotta Querciola* à Cornéto : chasseurs à pied et à cheval, armés de lances, de haches, attaquant un sanglier [3].

d) Tombe *dei cacciatori* à Cornéto : retour de la chasse ; deux cavaliers cheminent à travers bois, précédés d'un guide et suivis d'un esclave, qui porte au bout d'une perche le gibier abattu [4].

10° *Scènes de paysages.* Des scènes de ce genre ne se sont encore rencontrées que dans une seule tombe, celle des *cacciatori* à Cornéto. Elles remplissent les trois parois d'une chambre. Sur la paroi qui fait face à la porte d'entrée on voit un bateau gouverné par un marinier à l'arrière et monté par plusieurs pêcheurs : l'un d'eux se penche pardessus le bordage comme s'il venait de jeter une ligne ou un filet. Un dauphin se joue dans l'eau ; des oiseaux aquatiques sont çà et là perchés sur des pointes de rocher ; une multitude d'oiseaux de toute espèce volent dans les airs : un chasseur debout sur un promontoire les vise avec une fronde (fig. 272). La paroi de droite montre un paysage analogue, le même bateau, le même chasseur avec sa fronde, les mêmes animaux ; un des pêcheurs harponne un oiseau de mer. Enfin sur la paroi de gauche, le même bateau reparaît encore dans le même paysage. Seulement les pêcheurs sont nus, comme prêts à se jeter à l'eau ; un d'eux grimpe le long d'un rocher à pic, pour suivre sans doute l'exemple de son camarade, qui vient d'en sauter la tête la première (fig. 276).

11° *Animaux.* En dehors de ces diverses compositions, les fresques présentent l'image d'une foule d'animaux, lions, panthères, sphinx, daims, hippocampes, dauphins, serpents, canards, etc.

1. Peintures disparues, décrites par Kramer, *Bulletino*, 1834, p. 97-101.
2. Peintures disparues. Dennis, II, p. 335.
3. *Monumenti*, I, pl. XXXIII. Scène analogue dans la tombe aujourd'hui fermée *della scrofa nera* à Cornéto.
4. *Annali*, 1886, p. 134. *Monumenti*, XII, pl. XIII. — Page 404, fig. 275.

§ 2. — DISPOSITION RELATIVE DES SUJETS.

Les sujets que nous venons d'énumérer n'occupent pas tous dans les chambres sépulcrales la même place. Ils sont distribués le long des parois suivant certaines vues ornementales, dont il est nécessaire de se rendre compte avant de songer à interpréter les sujets eux-mêmes.

Figurons-nous la chambre dans sa nudité primitive. Elle est rectangulaire [1], ce qui donne quatre parois à couvrir de peintures. Sur ces quatre parois, il y en a deux qui très souvent ont au sommet la forme aiguë d'un pignon plus ou moins élevé, le plafond étant taillé à rampants. Il y a au moins une porte, quelquefois deux, quelquefois même la chambre est destinée à avoir une ou plusieurs fausses portes [2], dont le peintre devra dessiner l'encadrement avec le pinceau, soit que, suivant une hypothèse hasardée et bien peu vraisemblable [3], on veuille indiquer par là l'issue des âmes vers l'autre monde, soit que, suivant une conjecture plus naturelle [4], on tienne à ménager la place d'une porte véritable pour le cas où, le caveau ne suffisant plus, on se verrait par la suite obligé d'ouvrir dans l'épaisseur du roc des chambres annexes. Le plafond, dont les reliefs imitent ceux d'un comble, devant être badigeonné comme le sont les poutres de bois dans les combles véritables, il reste comme champ à décorer quatre parois rectangulaires (dont une au moins coupée par la baie d'une porte) et les tympans des deux pignons. Quelquefois il y a en plus, comme dans la tombe *del Tifone* à Cornéto, quatre piliers quadrangulaires [5].

Tout ce champ n'est pas toujours rempli. Dans certaines chambres la décoration est très réduite. Dans la tombe *del mare* à Cornéto [6] par exemple, elle se borne à quatre hippocampes groupés symétriquement dans le tympan qui fait face à la porte. A Bomarzo il n'y a qu'une frise de postes avec des dauphins, des chevaux marins et quelques masques

1. Il n'y a pas d'exemple de chambre circulaire avec peintures.
2. *Bulletino*, 1884, p. 117. *Annali*, 1881, p. 8. Dennis, I, p. 364, 379; II, p. 322, 507.
3. *Annali*, 1881, p. 9.
4. Dennis, I, p. 364.
5. Dennis, I, p. 329.
6. Dennis, I, p. 370.

(fig. 273). La chambre *del Tifone* à Cornéto, à part quelques figures peintes sur les piliers et un tout petit cadre avec un défilé funèbre, est simplement ornée d'une double frise, l'une de fleurs en rosaces, l'autre de dauphins s'ébattant sur une rangée de postes [1]. A Véies, la tombe Campana n'a de peintures que sur la paroi qui fait face à l'entrée et de chaque côté d'une porte conduisant à une seconde chambre [2].

Mais ce sont là des exceptions. En général les fresques font le tour de la chambre. Tantôt elles se développent, outre les deux tympans, sur une seule bande haute d'un mètre au moins [3], tantôt elles se par-

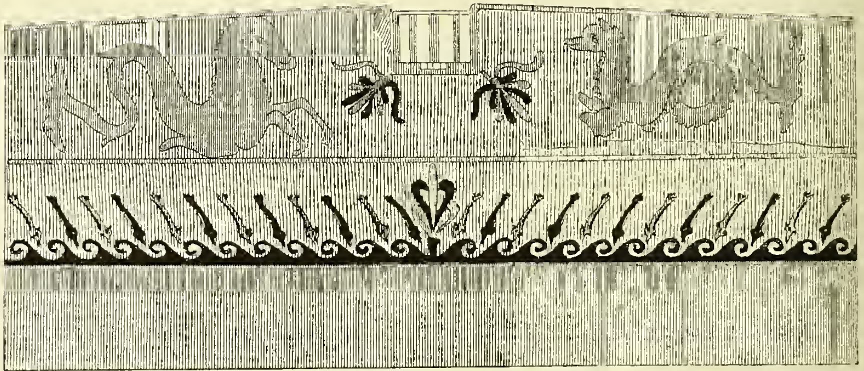


Fig. 273. — Frise peinte dans une tombe de Bomarzo. *Monumenti*, I, pl. XLII, 2.

tagent en deux zones horizontales, contiguës et superposées, de hauteur inégale, la plus petite se trouvant soit au-dessous, comme dans la tombe Campana à Véies [4] ou dans la tombe *Querciola* à Cornéto [5], soit au-dessus, comme dans la tombe *delle bighe* [6]. Les zones sont habituellement séparées par une ou plusieurs bandes parallèles tracées au pinceau et de couleurs différentes. Souvent à la lisière du plafond court une frise de bandes semblables : cette frise se compose dans la tombe *delle iscrizioni* de treize rubans [7] et dans la tombe *dei cacciatori* de seize rubans [8].

Voyons maintenant de quelle façon les sujets se répartissent sur les

1. Dennis, I, p. 328.
2. Dennis, I, p. 33.
3. Tombe *del Barone* à Cornéto. Micali, *Monumenti per serv.*, pl. LXVII.
4. Dennis, I, p. 32.
5. Dennis, I, p. 306.
6. Dennis, I, p. 373.
7. Dennis, I, p. 367.
8. Dennis, I, p. 312.

différentes sections des parois. Si nous considérons d'abord les tympans, nous remarquons qu'ils sont en général remplis par des figures d'animaux. Ce sont : des lions passants la gueule ouverte et la langue pendante, ou assis dos à dos, ou dévorant une proie; des panthères debout ou assises dos à dos ou guettant des oiseaux; des chevaux marins, ou des dauphins, ou des serpents qui vont l'un vers l'autre et font avec leur queue une traînée oblique jusqu'aux angles du tympan. Le plus souvent ces animaux sont disposés symétriquement de chaque côté d'un socle peint, figurant le billot d'appui sur lequel est censée porter la maîtresse poutre du plafond simulé (fig. 262). Ce n'est que



Fig. 274. — Portion de la frise de la tombe François, à Vulci. Noël des Vergers, III, pl. XXVII.

tout à fait par exception que se rencontrent à cette place des tableaux d'un autre genre. Deux fois, par exemple, on y observe une scène de banquet[1]. Dans la tombe *delle bighe,* à droite et à gauche du socle dont j'ai parlé, est un personnage couché tenant un fruit ou un vase à boire; sur la face du socle est dessiné un cratère entre deux petites figures d'hommes nus dont l'une a une œnochoé dans la main[2]. Ailleurs, entre une couple de panthères au centre et des canards aux angles, se trouve l'image d'un Satyre couché[3]. Dans la grotte *Querciola,* deux guerriers debout tiennent leur cheval par la bride à côté de deux panthères placées à chaque angle du tympan[4]. Enfin dans la tombe *dei*

1. Dans la tombe dite *Deposito dei dei* à Chiusi (Micali, *Monum. per serv.*, pl. LXX) et dans la tombe *dei cacciatori* à Cornéto (*Monumenti,* XII, pl. XIV).

2. Micali, *Mon. per serv.*, pl. LXVIII, 1.

3. Micali, *Mon. per serv.*, pl. LXVII, 6.

4. Dennis, I, p. 308.


Fig. 275. — Retour de la chasse. Fresque dans un des tympans de la tombe *dei cacciatori*, à Cornéto. *Monumenti*, XII, pl. XIII.

cacciatori se voit la scène de chasse dont j'ai parlé tout à l'heure (fig. 275).

A part ces exceptions, peu nombreuses eu égard au nombre total des chambres peintes, il n'entre dans la composition des fresques des tympans que des groupes symétriques d'animaux féroces ou marins. Bien plus, cette catégorie de sujets semble avoir à cet endroit sa place toute marquée. Il est rare qu'on les retrouve ailleurs ou, si on les retrouve, c'est toujours dans une partie secondaire de la décoration, soit sur une frise étroite à la lisière du plafond, soit en bordure le long du sol, soit dans l'encoignure d'une porte. Ce sont évidemment des motifs de remplissage que l'art étrusque tient de l'art gréco-oriental et qui se perpétuent par une convention traditionnelle.

Les scènes de chasse ne jouent aussi dans la composition décorative qu'un rôle secondaire. Outre qu'elles sont peu nombreuses, elles n'occupent jamais une paroi à elles seules. Celles qui subsistent sont dans un tympan [1], sur une petite frise près du plafond [2], ou dans une zone basse en bordure [3].

Tous les autres sujets se placent indifféremment un peu partout, mais en général forment un tableau qui se détache en vedette au milieu d'une paroi. Il serait oiseux de vouloir ici entrer dans le détail et chercher ce qu'on pourrait appeler la loi de ces composi-

1. Dennis, I, p. 311.
2. Dennis, I, p. 249, note 7.
3. Dennis, I, p. 308.

tions décoratives. On trouverait difficilement dans toute l'Étrurie deux chambres présentant des combinaisons semblables. Chaque peintre puise un peu au hasard dans le répertoire traditionnel des sujets, et ceux qu'il a choisis, il les groupe suivant sa fantaisie sans s'astreindre à des règles précises. Il met ici un banquet, là des danses, ailleurs une scène mythologique, plus loin un paysage ou un défilé funèbre. Il développe un thème plutôt qu'un autre, suivant qu'il l'a pour ainsi dire plus en main.

Il est rare de trouver une disposition régulière comme celle de la tombe *del triclinio* avec le banquet sur la paroi du fond et les danses sur les parois latérales [1]; ou bien comme celle de la tombe François à Vulci où les scènes mythiques de la Grèce et de l'Étrurie se font pendant, les unes à gauche et les autres à droite [2]. On ne peut faire que deux remarques générales : l'une, c'est que là où il y a des sujets mythologiques ou infernaux, il n'y a presque jamais de banquets, de danses ni de jeux, et réciproquement; l'autre, c'est que les peintres de Chiusi semblent avoir une préférence pour les jeux, tandis que ceux de Cornéto s'attachent plus particulièrement à peindre des banquets et des danses.

§ 3. — INTERPRÉTATION DES SUJETS.

Que signifient tous ces tableaux? Dans quelle mesure et comment se rapportent-ils à la destination funéraire des chambres dont ils couvrent les parois?

Éliminons tout d'abord les scènes sur le sens desquelles il n'y a pas lieu d'épiloguer. Il est clair que les trois paysages de la tombe *dei cacciatori* n'ont pas la moindre relation avec l'idée de la mort. Dira-t-on que le peintre, en représentant des gens qui jettent des filets ou qui piquent des têtes, a pensé aux conséquences funestes qu'ont souvent les parties de pêche ou de bain? L'explication serait puérile. Dira-t-on

1. Dennis, I, p. 318.

2. *Annali*, 1859, p. 355 et suiv.

qu'il a songé aux plaisirs de l'autre vie? Mais jamais on n'a, que je sache, conçu l'idéal de l'éternelle félicité sous la forme d'une promenade en bateau ou d'une baignade. N'est-il pas naturel au contraire et raisonnable de penser que dans le cas particulier l'artiste ne s'est pas préoccupé de la convenance du sujet et qu'ayant à décorer une chambre sépulcrale il a composé des scènes de genre, analogues à celles qu'on mettait peut-être sur les murs des appartements et dont on

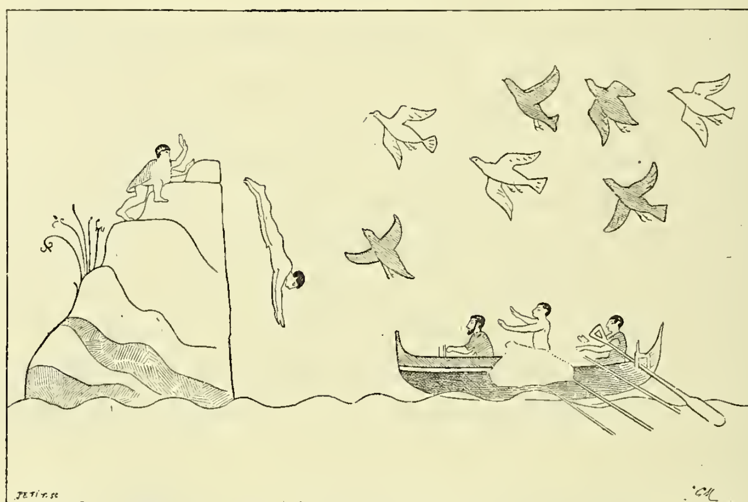


Fig. 276. — Paysage avec baigneur. Tombe *dei cacciatori*, à Cornéto. *Monumenti*, XII, pl. XIII.

a tant d'exemples dans les maisons de Pompéi ? En un mot, ces paysages ne sont-ils pas tout simplement des panneaux décoratifs [1].

Il en est de même des groupes d'animaux qui ornent les tympans. Il n'y a pas à se demander si ces lions, ces panthères qui poursuivent ou dévorent leur proie sont des symboles des forces destructrices de la nature et par suite les symboles de la mort. L'origine de ces motifs est connue. Ils font partie de ce qu'on pourrait appeler le répertoire décoratif de l'art gréco-oriental. Ils pouvaient avoir, ils avaient à

1. Si l'on voulait à toute force rattacher ces tableaux à quelque idée funéraire, on ne pourrait y voir qu'une allusion aux préparatifs du banquet funèbre. Ces pêcheurs et ces chasseurs seraient comme les pourvoyeurs des poissons et des oiseaux que l'on servait à ce banquet. Parmi les détritus des repas servis devant certaines tombes d'Orviéto on a trouvé plusieurs arêtes de poisson (*Notizie*, 1887, p. 350), et d'autre part on voit par une des fresques Golini que ces repas comportaient aussi des volailles.

coup sûr un sens pour les populations asiatiques qui les avaient conçus et popularisés. Mais pour les Étrusques comme pour les Grecs ils n'en ont point. Les trouvant sur les étoffes, sur les tapis, sur les ustensiles que l'Orient répandait à profusion à travers le monde méditerranéen, les artistes de la Grèce et de l'Italie les ont copiés, sans y attacher d'autre valeur que celle d'une combinaison ornementale : ils les ont conservés sans trop savoir pourquoi, peut-être parce qu'ils n'avaient rien imaginé de mieux. Ils ont fait ce que feront plus tard les artistes européens, qui prendront aux Arabes les motifs des arabesques, sans se demander si ces motifs avaient ou non un sens à l'origine.

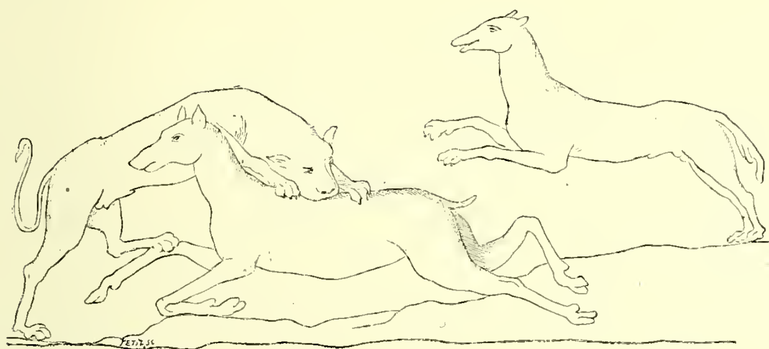


Fig. 277. — Portion d'une frise de la tombe François, à Vulci. Noël des Vergers, III, pl. XXVII.

Tout au plus pourrait-on faire une restriction en faveur des hippocampes et des dauphins. Il existe une théorie fort célébrée d'après laquelle les animaux marins seraient le symbole du voyage des âmes vers les Champs Élysées. Il est de fait que sur certaines urnes étrusques on voit l'âme enveloppée d'un suaire s'en aller à cheval sur la croupe d'un hippocampe. Qu'il puisse y avoir là quelque symbole funéraire, je n'en disconviens pas. Mais encore ne faut-il pas y attacher trop d'importance, ni chercher à y découvrir des dessous bien profonds. Tous les peuples ont ainsi des symboles qui se perpétuent d'âge en âge et dont on serait fort embarrassé de préciser le sens. Que signifient, par exemple, l'aigle, l'emblème de l'empire, l'alouette ou le coq, l'emblème des Gaulois? A quoi répond le symbole de la croix employé comme signature? D'où vient que le motif du chevron ou

du trèfle est l'insigne d'un grade? Pourquoi le cyprès est-il un symbole funéraire? Que représentent à l'esprit de certains révoltés modernes ces immortelles rouges qu'ils arborent dans toutes les cérémonies funèbres, alors que l'immortalité est de toutes les croyances celle qu'ils ont le plus à cœur de rejeter? Tout cela n'a de raison d'être que dans la persistance irraisonnée de traditions séculaires dont le sens est oblitéré. Le même fait n'a-t-il pas pu se produire en Étrurie? Je croirais volontiers que les peintres étrusques ont mis dans les tombeaux des dauphins et des hippocampes sans se demander pourquoi ils les y mettaient, tout simplement parce que de tout temps on en avait mis. A leurs yeux ce n'étaient que des accessoires décoratifs.

Je crois aussi qu'il ne faut pas attribuer une autre valeur aux scènes de chasse. Sans doute on voit quelquefois des scènes de ce genre sur les urnes étrusques (sanglier de Calydon) et sur les sarcophages romains. Mais d'abord les chasses qui figurent sur les urnes et les sarcophages appartiennent à la catégorie des sujets mythologiques, dont la mode ne commence que dans la dernière période de l'art étrusque, vers le troisième siècle avant notre ère, au lieu que les peintures qui nous occupent sont des scènes de genre, antérieures d'un siècle au moins au développement de la mythologie grecque en Étrurie. En second lieu, si les chasses mythologiques entrent à un moment donné dans le domaine de l'imagerie funéraire, ce n'est pas en tant que chasses banales, mais en tant qu'expéditions fameuses par les catastrophes qu'elles ont amenées. Ce qu'on y montre, c'est la blessure mortelle d'un héros, c'est l'imminence d'un dénouement fatal. Au contraire les chasses de nos fresques sont des chasses d'amateurs, de simples parties de plaisir, qui n'ont rien de tragique, si ce n'est pour le gibier. On n'y voit qu'un malheureux lièvre traqué sans péril ou des chasseurs rentrant à la maison avec leur butin au bout d'une perche. S'il y a une allusion funéraire, il faut avouer qu'elle est bien cachée.

Je proposerai ici une conjecture qui m'a été suggérée par la description d'une fresque, aujourd'hui détruite, de Cervétri. Cette

fresque présentait les figures suivantes : un chasseur lançant une flèche contre un cerf; un lion dévorant un cerf; un lion accroupi; un lion poursuivant un bélier [1]. C'est une scène de chasse, mais une de ces scènes comme les concevait l'art oriental, scène sans suite, sans composition, purement décorative. On en voit d'analogues souvent reproduites sur les monuments figurés de l'art gréco-oriental en Grèce et en Italie. Pour l'artiste qui l'a peinte elle n'avait certainement pas plus de sens que n'en avaient les panthères et les lions que l'on semait dans les tympans. Dès lors n'est-il pas possible d'admettre que, le motif de la chasse une fois entré dans les habitudes de l'ornementation étrusque, l'idée soit venue à quelque peintre, amoureux de la vie et de la vérité, de le traiter non plus d'une manière conventionnelle, mais avec un sentiment personnel des êtres et des choses? Ainsi ont procédé les Grecs, qui, après avoir longtemps reproduit sur leurs vases corinthiens les animaux féroces et les chasses traditionnelles de l'art oriental, ont peu à peu substitué à ces types monotones des compositions personnelles plus vivantes. Ainsi ont fait les porcelainiers modernes lorsque de la flore ornementale, qu'ils trouvaient sur les vases de Chine, ils ont peu à peu passé à l'imitation des fleurs naturelles. Les chasses seraient donc des motifs d'ornementation transformés en tableaux de genre par le pinceau réaliste des Étrusques.

La transformation était d'autant plus aisée que ces tableaux pouvaient dans une certaine mesure, comme les scènes de pêche de la tombe *dei cacciatori*, se rattacher à l'ensemble des cérémonies funéraires. Celles-ci comportaient en effet un banquet solennel, où l'on servait à coup sûr des pièces de gibier puisqu'une des fresques Golini nous présente, accrochés sous un appentis, une biche et un lièvre, à côté d'un bœuf et de plusieurs volailles (fig. 266). Dès lors pourquoi les peintres n'auraient-ils pas figuré la chasse de ce gibier? Ils nous montrent bien les préparatifs du repas, les esclaves affairés disposant les tables et pétrissant les gâteaux (fig. 279), les cuisiniers surveillant la cuisson devant leur four, les provisions pendues dans

1. *Bulletino*, 1834, p. 97-101.

l'office. S'ils nous reportent ainsi aux heures qui précèdent immédiatement le banquet, quoi de plus simple que de nous reporter quelques heures plus tôt, au moment des chasses ou des pêches dont ce banquet est l'occasion?

Nous n'avons pas à chercher la raison d'être des tableaux représentant un mort couché sur son lit. Quant aux sujets mythologiques, les uns, où figurent Hadès et Proserpine, Thésée ou Pirithoüs, désignés par des inscriptions, parlent assez d'eux-mêmes. Les autres, comme le massacre des prisonniers troyens, la mort de Cassandre, le duel d'Étéocle et de Polynice, les aventures de Mastarna et de Célès Vibenna, se rattachent à l'ensemble de ces compositions mythologiques à dénouement tragique, que nous avons déjà étudiées et expliquées.

Les scènes de jeux trouvent leur explication toute naturelle dans l'usage antique de célébrer des jeux aux funérailles solennelles. Qu'on se rappelle les funérailles de Patrocle, d'Achille, d'Anchise, d'Archémore [1]. Et ce n'était pas là seulement une coutume héroïque. Hérodote la signale chez les Thraces [2], et maint témoignage nous prouve qu'elle était familière aux Romains [3]. Inutile par conséquent de faire intervenir ici l'hypothèse de représentations idéales, symboles des plaisirs et des réjouissances de l'autre vie. Nous sommes sur la terre et bien sur la terre. Les spectateurs sont là, assis sur les tribunes. Ajoutez que tous ces tableaux sont d'un réalisme qui exclut toute interprétation symbolique : j'ai de la peine à considérer comme des images de l'éternelle félicité des figures comme celle de ce pauvre pugiliste qui vient de recevoir un formidable coup de poing en plein visage et qui avec une éponge essuie son nez tout sanglant [4], ou bien encore celle de ce cocher dont le char vole en éclats et qui fait avec ses chevaux une si terrible culbute [5].

La signification du banquet est plus malaisée à établir. Je n'ai pas

1. Homère, *Iliade*, XXIII, 257; *Odyssée*, XXIV, 85. Virgile, *Énéide*, V, 64. Stace, *Thébaïde*, VI, 239.
2. Hérodote, V, 8.
3. Polybe, XXXII, 14. Tite-Live, *Epit.*, 16; XXIII, 30; XXXI, 50; XXXIX, 46. Servius, *ad Æneid.*, III, 67; V, 64.
4. Tombe *del letto funebre* à Cornéto. Dennis, I, p. 317.
5. Micali, *Monumenti per servire*, pl. LXX.

l'intention d'instituer un débat sur cette question obscure qui a mis aux prises tant de savants et à laquelle il faudrait consacrer un volume [1]. Comme l'auteur d'une récente étude sur le banquet, M. Percy Gardner [2], je pense que ce symbole n'est pas simple. On connaît la croyance antique à la continuité de l'existence par delà le tombeau : dans leur naïveté primitive les hommes s'imaginaient que le cadavre, comme le corps organisé, était sujet à des appétits et que comme lui il réclamait une nourriture. Cette croyance, fortement enracinée dans l'esprit des anciens, donna naissance à une cérémonie : on prit l'habitude d'offrir aux défunts, lors des funérailles, un repas d'adieu, sorte de viatique, et de renouveler ce repas à périodes fixes : c'est ce que les Grecs appelaient les νεκύσια [3]. D'un autre côté, cette même croyance devint le point de départ d'une manière particulière de concevoir les joies de l'autre vie : du moment que le cadavre avait des appétits, le bonheur, pour les morts, devait être de

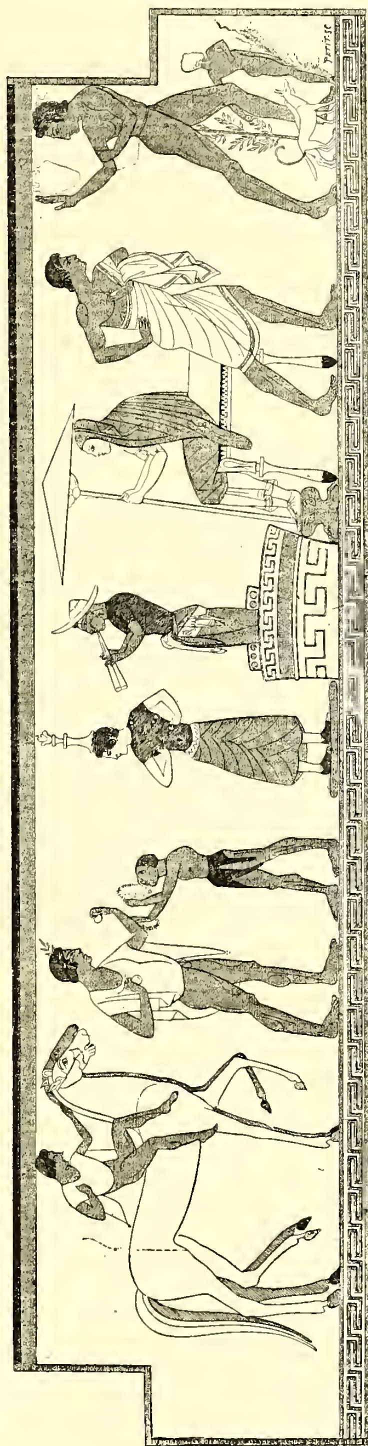


Fig. 278. — Couronnement du vainqueur à la fin d'une course. Tombe *della scimia* à Chiusi. *Monumenti*, V, pl. XV.

1. Pour la bibliographie de la question, voir S. Reinach, *Manuel de philologie*, t. II, p. 71-72. Ajouter *Arch. Zeitung*, 1881, p. 27 ; 1882, p. 299 et suiv. *Bulletino*, 1879, p. 105 et suiv.

2. *Journal of hellenic studies*, 1884, p. 105 et suiv.

3. *Cœna novemdialis*, chez les Romains. Tacite, *Annales*, VI, 5. Porphyr., *ad Horat.*, *Epod.*, XVII, 48. Servius, *ad Æneid.*, V, 64.

ne manquer de rien et de recevoir régulièrement les satisfactions matérielles, propres à entretenir leur obscure existence; de là une liaison intime entre l'idée du repas et celle de la suprême félicité dans l'autre monde. Le banquet est donc, si je puis dire, un symbole à double face, répondant à la fois au souvenir des νεκύσια et à la notion de la vie bienheureuse. C'est ce qui explique qu'à travers les âges il se présente sous des formes si variées. M. Percy Gardner a très bien mis en évidence la série de ces transformations. Dans certaines compositions, c'est le souvenir des νεκύσια qui domine; dans d'autres au contraire, c'est l'idée de l'héroïsation.

Examinons à ce point de vue les tableaux de banquet sur les fresques étrusques et en même temps les scènes de danses, qui s'y rattachent étroitement. Plusieurs paraissent devoir être rapportés aux cérémonies des funérailles et du repas offert aux morts par les survivants. La composition n'y a rien d'idéal. Le lieu de la scène est nettement déterminé : on est en plein air au milieu d'arbres, sous une tente ou devant une façade décorée de couronnes, de guirlandes ou de boucliers [1]. Les convives sont nombreux et anonymes, c'est-à-dire qu'aucun d'eux ne se distingue des autres et ne semble représenter le mort en particulier. Tous sont bien vivants, quelque peu fous, et dans tout l'enivrement d'une allégresse terrestre. Autour d'eux s'agite une foule, bien vivante aussi, de danseurs, de danseuses, d'esclaves, d'animaux familiers perchés dans les branches des arbres ou errant sous les lits. Les mets que l'on sert, on les a pour ainsi dire préparés sous nos yeux. Nous avons pu voir, dans la tombe Golini, les pièces de boucherie, le gibier et les volailles, les serviteurs mettant les tables en place, écrasant la farine des gâteaux au son de la flûte (fig. 279) [2], s'occupant de la cuisson devant le four allumé : c'est bien là le spectacle d'un banquet réel avec tout le remue-ménage qu'entraîne une pareille fête.

1. Cette façade était probablement celle du tombeau. Devant plusieurs tombes d'Orviéto on a trouvé des amas de bois carbonisé et une multitude de détritus, dessous de vases à boire, os de bœuf, de porc, de poulet et arêtes de poisson, restes des repas funéraires (*Notizie*, 1887, p. 349-350).

2. Cette fresque confirme un texte d'Athénée disant, d'après Alkimos, que chez les Étrusques on pétrissait la pâte au son de la flûte (Athénée, XII, p. 518)

Voici maintenant d'autres tableaux d'un caractère tout différent, où tout au contraire nous reporte à l'idée d'une immortalité joyeuse. Dans la tombe *dell' Orco,* par exemple, point de convives nombreux, point de serviteurs, point d'arbres, point d'animaux, rien qui éveille l'idée d'un repas sur la terre; mais un couple dont les visages sont des portraits, avec leurs noms au-dessus de leurs têtes, dans des attitudes calmes, majestueuses, en quelque sorte divines;

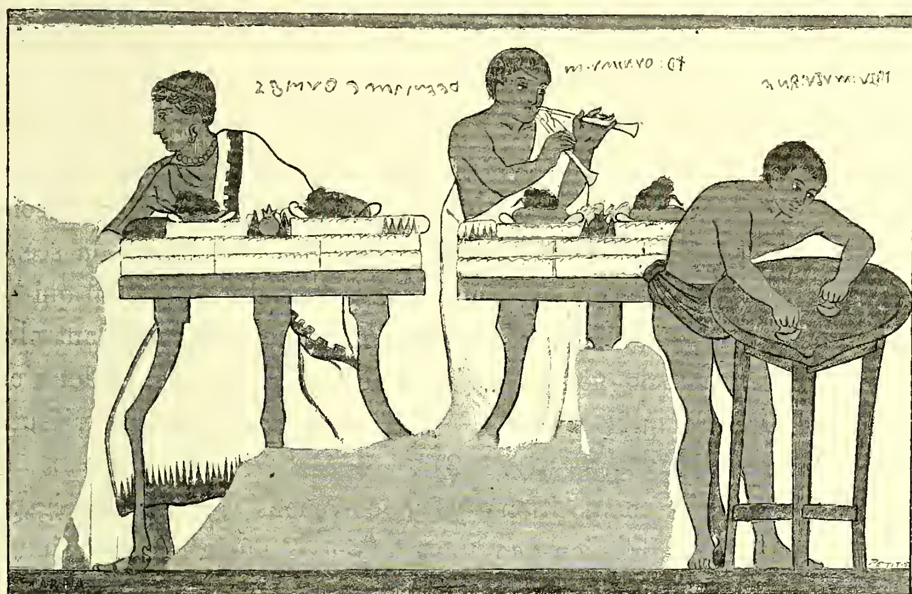


Fig. 279. — Préparatifs du repas funèbre. Tombe Golini, à Orviéto. Conestabile, *Pitture murali*, pl. V.

autour de ces personnages, une nuée bleuâtre, enveloppant tous les contours et indiquant, selon l'ingénieuse conjecture de M. Helbig [1], l'atmosphère ténébreuse et voilée (ζόφον ἠερόεντα) du royaume des ombres. Nous sommes évidemment dans un monde idéal et ce qui achève de le prouver, c'est que toutes les fresques de la même tombe présentent des sujets ou mythologiques ou infernaux : c'est là que se trouve, entre autres, le groupe d'Hadès, de Proserpine et de Géryon.

Enfin, à côté de ces tableaux d'un aspect ou franchement réel ou

1. *Annali,* 1870, p. 18.

franchement idéal, s'en rencontrent d'autres qui ont un caractère mixte. D'une part, en effet, il semble que le peintre ait eu surtout en vue de montrer les défunts dans leur gloire d'outre-tombe, assis à l'éternel lectisterne des héros et des dieux : il les représente avec les traits qui leur sont propres, près de leur femme, dans la familiarité tranquille d'un repas intime [1]. Mais d'autre part certains détails rappellent ceux des banquets célébrés aux funérailles : il y a des arbres, par exemple, quelques serviteurs, ainsi que des couronnes et des guirlandes pendues derrière le lit contre le mur du fond. L'artiste a combiné des éléments disparates, si bien qu'il est difficile de dire si la scène se passe ici-bas ou dans l'autre monde. Dans la tombe Golini, à Orviéto, les défunts sont si bien héroïsés qu'on les présente avec les attributs et les noms de Pluton et de Proserpine ; ils sont si bien dans le monde souterrain et obscur des ombres que la scène est éclairée par une lampe et deux candélabres allumés, détail qui ne se rencontre dans aucun autre tableau de banquet : et cependant plusieurs esclaves, analogues aux esclaves des banquets réels, et dont on ne peut pas dire qu'ils soient héroïsés, font le service autour d'une table chargée de vaisselle (fig. 292)[2].

En somme, des compositions que nous venons d'étudier se dégage pour nous cette impression que l'imagination des peintres était simultanément hantée par l'idée de l'héroïsation et par le souvenir des νεκύσια. Ils penchaient tantôt d'un côté, tantôt d'un autre. Le banquet n'avait pour eux que la valeur d'un thème traditionnel, qu'ils développaient à leur fantaisie. Le symbole était dans le sujet lui-même, et non pas dans la manière de le traiter.

Cette solution manque de cette simplicité logique qui fait le bonheur des savants à systèmes. Mais par cela même qu'elle est plus complexe, elle est plus voisine de la vérité psychologique. Le propre des symboles est précisément de grouper autour de certaines formes maté-

1. Tombe *dei vasi dipinti* à Cornéto. Voir plus haut, p. 383, fig. 262.

2. Les Étrusques ne sont pas seuls à avoir ainsi mêlé le réel et le surnaturel. « Prenez un des nombreux tableaux modernes représentant la Vierge sous un baldaquin, entourée de saints et d'archanges, et dites si la scène se passe sur terre ou au ciel. C'est comme dans la tragédie classique : il n'y a pas *unité*, il y a *nullité* de lieu. » S. Reinach, *Manuel de philologie*, II, p. 72, note 2.

rielles une multitude d'idées flottantes, de sentiments mal définis, d'aspirations confuses, de souvenirs vagues, et de leur donner pour ainsi dire un point de ralliement. De là vient que, tout en restant immuables dans quelques-uns de leurs traits essentiels, ils peuvent se transformer dans une certaine mesure, se simplifier, se compliquer, suivant que telle ou telle des idées qu'ils embrassent prend une plus large place dans les préoccupations des hommes. Pour citer des exemples



Fig. 280. — Défilé funèbre. Tombe *del Tifone*, à Cornéto. *Monumenti*, II, pl. V.

dans les temps modernes, quelle variété dans la manière de figurer le type symbolique du Christ en croix! Chaque âge, chaque société, chaque artiste conçoit autrement le Calvaire. L'un a l'imagination obsédée de pensées mystiques et ne laisse voir dans la scène du Golgotha qu'une glorification et une apothéose. L'autre, moins sublime, moins pur dans ses inspirations, met surtout en relief la réalité humainement tragique du supplice. Il en est de même du motif éternellement répété de la Vierge et de l'Enfant.

Il me reste à parler d'une dernière série de sujets dont le sens est encore plus obscur que celui des banquets : je les ai appelés défilés funè-

bres, d'un terme vague choisi à dessein pour ne rien préjuger. Ordinairement on les considère comme une image du voyage des âmes vers les demeures souterraines de Pluton : on ne voit que des ombres dans tous ces personnages qui cheminent gravement sous la conduite des Charons et des démons infernaux. Cette interprétation jouit d'une telle faveur, elle est si universellement acceptée qu'elle semble définitivement établie. Que dans certains cas il s'agisse en effet de la migration des ombres, cela est plus que probable. Il paraît difficile d'interpréter autrement certaines urnes de Volterra, montrant un homme enveloppé de la tête aux pieds dans un suaire et porté sur la croupe d'un cheval marin, ou bien encore les fresques et de la tombe *del Cardinale* et de la tombe Campana à Véies. Là il semble bien que nous soyons dans un monde idéal et mystérieux, entre la terre et les enfers. Mais quelle différence si nous considérons les fresques de la tombe *del Tifone* et surtout de la tombe Bruschi! Ici, en effet, rien qui ressemble même de loin au troupeau anonyme de la tombe *del Cardinale;* rien qui rappelle l'effarement, la morne résignation, les désespoirs suppliants de ces ombres que se dispute comme des proies une escouade de démons noirs et blancs. Au contraire un défilé calme, solennel, non sans quelque pompe triomphale; une procession bien réglée, où il y a des rangs et comme des préséances, qui a ses musiciens et ses licteurs, au milieu de laquelle se détachent, soit à pied, soit à cheval, soit dans un char, un ou deux personnages, seuls désignés par des inscriptions. Sur la fresque de la tombe *del Tifone* (fig. 280), ce personnage est seul au premier plan, seul drapé avec le bras droit à découvert, seul sans attribut; il a de plus, posée sur son épaule, la griffe de Charon : on ne peut douter que le peintre n'ait cherché à le mettre en évidence.

Quelle peut être cette parade, sinon celle d'obsèques solennelles? Le convoi des funérailles est souvent représenté sur les monuments étrusques. Sans parler ici des plaques peintes de Cervétri, dont le sens est discutable, il ne manque pas d'urnes à Volterra se rapportant à cette cérémonie : on voit tantôt le défunt couché à découvert dans une bière et porté par quatre hommes, tantôt le sarcophage

lui-même traîné dans un char jusqu'au sépulcre au milieu d'un cortège de parents et de musiciens. Les fresques des tombes *del morto, del moribondo* et *del letto funebre* nous présentent aussi divers moments des funérailles. Le sujet n'aurait donc en soi rien de contraire aux habitudes de l'art étrusque.

Mais il y a deux difficultés. D'une part, les fresques qui nous occupent ne nous présentent jamais ni le sarcophage ni le cadavre couché dans la bière; c'est-à-dire que ce qui manque, c'est justement le personnage principal d'un cortège funéraire, le mort. D'autre part, la procession est toujours accompagnée de Charons et de génies funèbres, ce qui donne à penser qu'on n'est pas sur la terre, mais dans une région imaginaire, intermédiaire entre le monde des vivants et celui des morts. Je crois qu'il est possible de résoudre ces deux difficultés. Si l'on veut bien se reporter à ce qui se passait à Rome pour les funérailles aristocratiques, on remarquera que très souvent dans les convois le cadavre ne tenait qu'une place tout à fait secondaire et passait pour ainsi dire inaperçu, enfermé dans une bière à laquelle personne ne faisait attention. Le personnage principal du convoi était un mannequin

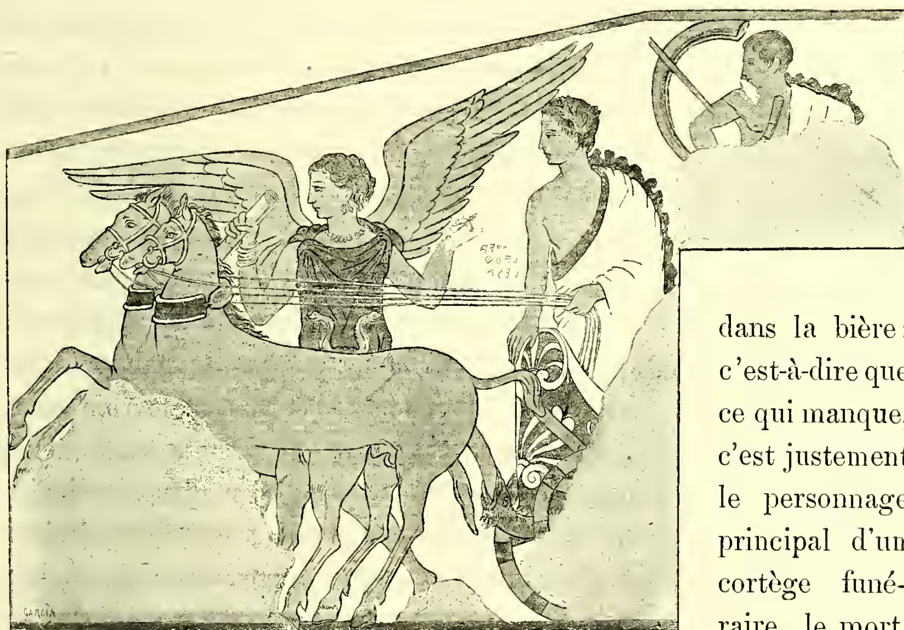


Fig. 281. — Défunt sur un char de triomphe. Tombe Golini à Orviéto. Conestabile, *Pitture murali*, pl. VIII.

à figure de cire, reproduisant les traits du défunt et revêtu de son costume d'apparat, ainsi que des insignes que ses magistratures lui avaient donné le droit de porter. On vit ainsi paraître à leurs propres obsèques Paul Émile, Sylla, César, Auguste, Pertinax, Septime Sévère, et bien d'autres encore sans doute. Les textes à cet égard sont abondants et d'une précision qui ne laisse rien à désirer[1]. Aux funérailles d'Auguste, Dion Cassius dit qu'il y eut jusqu'à trois mannequins de l'empereur[2] : le premier était porté par les magistrats désignés, le second par les sénateurs, le troisième s'avançait dans un char de triomphe. Peut-être ce dernier était-il debout. Polybe nous apprend en effet que l'image du défunt était souvent présentée dans cette attitude[3]. Aux funérailles de Vespasien, on fit mieux encore : au lieu d'un mannequin, le char traîna une personne vivante, un des mimes les plus célèbres du temps, qu'on avait loué pour la circonstance et paré du costume impérial[4] : le mime, dont le métier ordinaire comportait toutes sortes de talents d'imitation, joua son rôle en conscience, se plut à contrefaire le port de l'empereur, ses gestes habituels, sa manière de parler et alla jusqu'à prononcer certains mots conformes au caractère avaricieux du défunt. Suétone, qui raconte cette scène, semble dire qu'une pareille exhibition n'avait rien d'extraordinaire (*ut est mos*). Ainsi chez les Romains les grandes funérailles étaient une sorte de parade triomphale. Si l'on songe aux nombreuses affinités qu'il y a entre les mœurs romaines et les mœurs étrusques, si l'on tient compte surtout de ce fait que Rome a reçu de l'Étrurie le décor de ses pompes officielles, le costume des magistrats, les faisceaux, le triomphe, il est permis de se demander si de pareils cortèges funéraires n'existaient pas en Étrurie, si chez les Étrusques il n'arrivait pas quelquefois qu'on figurât le mort par un mannequin ou un histrion à pied, à cheval ou sur un char. Le rapprochement est d'autant plus indiqué que nous retrouvons sur les fresques *del Tifone* et *Bruschi,* ainsi que sur les bas-reliefs de Norchia, les principaux éléments du cortège des funérailles romaines, les joueurs de trompette, les joueurs

1. Marquardt, *Privatleben der Römer*, I, p. 344.
2. Dion Cassius, LVI, 34.
3. Polybe, VI, 53, 54.
4. Suétone, *Vespasien*, 19.

de cor, les licteurs armés de bâtons, les magistrats avec le *lituus*.

Mais, dira-t-on, s'il est vrai que les scènes de procession représentent des convois funéraires, que signifient les démons qui se mêlent au défilé? Ne sont-ce pas des figures symboliques en contradiction avec la prétendue réalité du tableau? D'abord la présence de ces démons peut très bien s'expliquer par une de ces conventions familières à l'art antique et dont les peintures des vases grecs nous offrent tant d'exemples : qu'on se rappelle les Victoires ailées qui viennent déposer des couronnes sur la tête des vainqueurs, les génies qui président à la toilette des femmes ou déposent les morts au tombeau[1] : et pourtant les jeux, la toilette, l'enterrement, tout cela se passe sur la terre? N'est-ce pas sur la terre que combattent Étéocle et Polynice, ou qu'Achille égorge les prisonniers troyens? Et pourtant l'artiste étrusque n'hésite pas à placer près d'eux des Charons et des démons. Ces figures surnaturelles ne sont pas autre chose que des allégories destinées, avec les inscriptions, à préciser le sens de la composition : l'artifice est moins grossier et plus plastique que celui des légendes sortant, comme dans les rébus, de la bouche des personnages; mais il répond à peu-près au même but. On pourrait donc soutenir que, même entremêlées de démons infernaux, les processions des fresques représentent des convois funéraires. Mais je crois qu'on peut aller plus loin et se demander si réellement la mise en scène des obsèques solennelles en Étrurie ne comportait pas un certain nombre d'acteurs affublés en génies. Les mœurs étrusques étaient loin de répugner à des mascarades de ce genre. Lors du siège de Fidènes par l'armée romaine, les habitants, dans une sortie, se firent précéder, pour effrayer l'ennemi, d'une troupe d'hommes déguisés en démons, avec des torches à la main et des serpents sur la tête[2]. Dans une autre circonstance, l'armée combinée des Falisques et des Tarquiniens fit l'essai d'un semblable épouvantail et lança contre les Romains une avant-garde de prêtres costumés en Furies, toujours avec des torches et des serpents[3]. De ces faits on peut rapprocher une coutume romaine, qui

1. Dumont et Chaplain, *Céramiques*, pl. XXII, XXVII, XXXVIII, XXXIX.

2. Florus, I, 6. Frontin, II, 4, 17.

3. Tite-Live, VII, 17.

doit être d'origine étrusque puisque le spectacle auquel elle se rattache a été importé d'Étrurie à Rome : dans les combats de gladiateurs un esclave déguisé en Charon venait enlever les cadavres étendus sur l'arène [1]. La présence de ce Charon est d'autant plus curieuse à signaler que primitivement les combats de gladiateurs faisaient partie des cérémonies célébrées aux funérailles. L'hypothèse d'une sorte de mascarade infernale aux enterrements étrusques n'aurait donc rien que de naturel. Elle serait d'ailleurs parfaitement conforme avec ce que les œuvres d'art, peintures et sculptures, nous apprennent du goût des Étrusques pour les tableaux d'un réalisme brutal et terrifiant.

Ainsi, abstraction faite de quelques tableaux qui représentent le défunt héroïsé, ou la migration des ombres, ou le monde infernal, tableaux qui d'ailleurs se trouvent tous dans des tombes du troisième siècle, les fresques se rapportent plus ou moins directement aux cérémonies des funérailles. Elles sont là dans le caveau, comme pour dire au défunt ce qu'on a fait pour lui. Elles lui montrent avec quelle pieuse magnificence ses parents ont célébré ses obsèques : il voit le monde qu'on a mis en mouvement à cause de lui, les chasseurs, les pêcheurs, les cuisiniers, les esclaves, les musiciens, les danseurs, les histrions. Il a devant les yeux le spectacle du banquet et des jeux organisés en son honneur et assiste au triomphe de son convoi solennel. Son ombre peut donc reposer en paix, satisfaite et bienveillante pour les siens. Les hommages qu'elle a reçus sont pour elle comme un garant de ceux qu'on lui doit encore et dont l'acquittement périodique est la condition de sa félicité.

1. Tertullien, *ad Nat.*, I, 10.

CHAPITRE XV.

LES STYLES DE LA PEINTURE.

§ 1. — L'ARCHAÏSME D'IMITATION.

De toutes les fresques étrusques, les plus anciennes de l'aveu général sont celles de la tombe Campana à Véies[1]. Ces peintures se répartissent en quatre tableaux, qui se développent deux par deux de chaque côté d'une porte ouverte et sur deux zones horizontales superposées. Ceux de la zone supérieure représentent d'une part un cheval avec son cavalier et derrière lui un léopard accroupi; d'autre part un cheval portant un cavalier avec un chien en croupe; le cheval, aux pieds duquel court un second chien, est tenu en main par une sorte d'écuyer et précédé d'un autre personnage armé d'une hache à double tranchant (fig. 282)[2]. Les tableaux de la zone inférieure représentent d'une part un sphinx, un âne (?) et une panthère (fig. 283); d'autre part un lion et deux chiens (fig. 284). Le champ est rempli par des tiges et des fleurs de lotus. La coloration est pauvre et ne comporte que trois tons, — rouge, noir, et jaune, — sur un fond gris jaunâtre. Elle est d'ailleurs toute conventionnelle et fait plutôt penser à une tapisserie qu'à une peinture.

L'aspect de ces fresques est des plus étranges. Les animaux ont tous des formes invraisemblables. N'étaient sa courte encolure et sa longue croupe, le cheval se prendrait facilement pour une girafe, tant

1. Dennis, I, p. 33. — Pour l'étude des styles de la peinture étrusque, voir Brunn, *Annali*, 1859, p. 325 et suiv.; 1866, p. 422 et suiv. Helbig, *Annali*, 1863, p. 336 et suiv.; 1870, p. 5 et suiv.

2. Le sujet est incertain. Est-ce une image de la migration de l'ombre vers les enfers, ou bien celle d'un convoi funéraire? La composition est si étrange qu'il est difficile de l'interpréter avec sûreté.

il est fin de taille et haut sur pattes; le sphinx est dans le même genre. Les lions, les chiens, les léopards, l'âne, tous sont plus ou moins bizarres. Ce sont des animaux de fantaisie; il semble que le peintre n'ait jamais vu ni un cheval ni un chien. Il est clair que nous avons affaire à un art enfantin. L'incertitude d'une main novice se trahit encore par la manière dont sont traités les personnages; mais, chose curieuse, tandis que les yeux ne sont pas à leur place, tandis que les doigts, les mains, les pieds sont dessinés avec gaucherie, les détails de

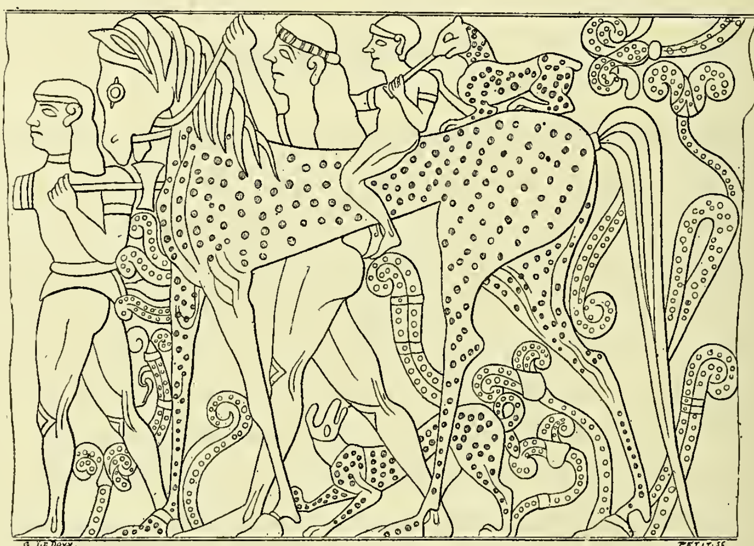


Fig. 282. — Défilé funèbre. Fresque de la tombe Campana, de *Veii*. Micali, *Mon. ined.*, pl. LVIII.

la musculature sont accusés, sinon avec une parfaite exactitude, du moins avec une certaine intelligence des reliefs anatomiques. Il y a là une précision relative qui surprend d'autant plus qu'elle contraste davantage avec tous les solécismes de dessin que nous avons signalés. Ces bizarreries s'expliquent si l'on admet avec M. Helbig [1] que le peintre des fresques Campana a pris le modèle de ses animaux et de ses personnages sur des vases peints de style gréco-oriental. L'analogie est frappante en effet. Sur les vases corinthiens, comme ici, la composition procède par zones horizontales; les animaux sont démesurément amincis, allongés, efflanqués; les figures d'hommes sont remarquables

1. *Annali*, 1863, p. 337. Von Scheffier, *Epochen der etrusk Kunst*, p. 38 et suiv.

par le développement exagéré de la musculature; le champ est rempli de tiges végétales et de fleurs[1]. Le rapprochement avec les vases corinthiens est d'autant plus légitime qu'on a trouvé dans la même nécropole des vases de ce style.

La composition des fresques Campana est antérieure au début du quatrième siècle, puisque *Veïi* a été détruite en 396 av. J.-C.[2]. D'autre part elle ne remonte pas plus haut que le sixième siècle, époque de la floraison du style corinthien à figures. Elle me semble

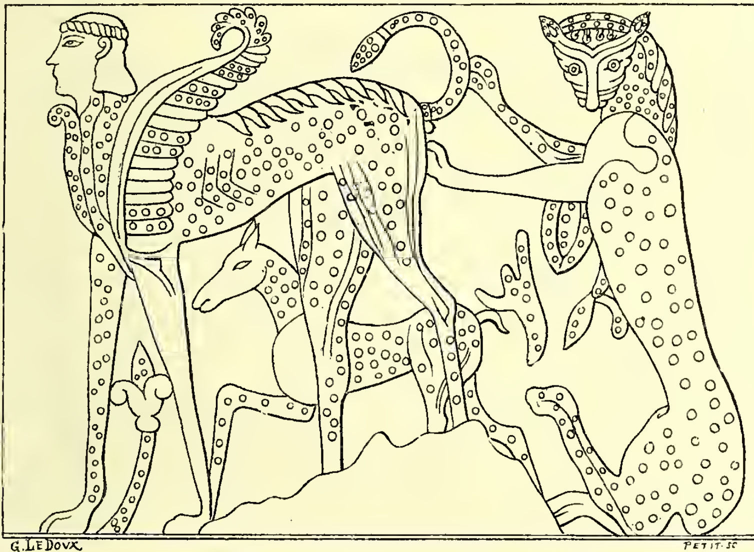


Fig. 283. — Suite des fresques de la tombe Campana.

devoir être rapportée au temps où l'hellénisme, momentanément éliminé de l'Étrurie par la prédominance du commerce phénico-carthaginois, reprend définitivement le dessus, c'est-à-dire à la fin du sixième siècle ou au commencement du cinquième. Si, quelques années avant la révolution de 510 à Rome, Tarquin le Superbe s'adresse à un artiste de *Veïi* pour la fabrication des quadriges qui doivent orner le couronnement du temple Capitolin, c'est qu'à ce moment la ville a des ateliers de plastique céramique assez importants : or, si elle a des ateliers

1. *Annali*, 1855, p. 20; 1863, p. 217. Dumont et Chaplain, *Céramiques*, p. 23 et suiv. — Des cavaliers à peu près identiques à celui de la tombe Campana se voient sur un vase corinthien de Cervétri (*Annali*, 1866, p. 275, tav. d'agg. Q).

2. Tite-Live, V, 19-22.

de ce genre, elle doit en avoir aussi pour la peinture, la plastique céramique et la peinture étant alors inséparables, témoin Gorgasos et Damophilos, qui sont à la fois des modeleurs et des peintres [1].

Nous ne savons pas dans quelle mesure le style gréco-oriental des fresques Campana a été répandu en Étrurie. En tous cas il ne paraît pas avoir été confiné à *Veïi.* On a trouvé en effet des fresques analogues à Cervétri [2], à Cosa [3] et bien loin de là, dans la vallée du Clanis à Poggio-Renzo près de Chiusi [4]. Il est probable qu'à la fin du sixième siècle tous les ateliers de peinture qui existaient dans la Toscane



Fig. 284. — Suite des fresques de la tombe Campana.

méridionale procédaient à peu près de la même façon en s'inspirant des modèles fournis par la céramique de style gréco-oriental. Ce qui prouve du reste qu'à un moment donné ce style a été populaire chez les Étrusques, c'est qu'il a laissé dans leur art une trace ineffaçable. Leur peinture en a toujours gardé quelque chose. Dans plus d'une tombe du cinquième ou du quatrième siècle on remarque sur les tympans des chambres peintes des groupes d'animaux féroces ou fantastiques, sphinx, griffons, lions, léopards, conçus dans le même esprit de convention décorative que le sont ceux des vases corinthiens et que l'on peut considérer comme un legs du style gréco-oriental.

1. Pline, *H. N.*, XXXV, 154.
2. *Bulletino*, 1834, p. 97. *Annali*, 1835, p. 183.
3. *Bulletino*, 1870, p. 36.
4. *Bulletino*, 1874, p. 225 et suiv.

Après les fresques Campana se placent, dans l'ordre chronologique, les plaques de terre cuite peinte trouvées à Cervétri (planche IV). Les premières de ces plaques, au nombre de six, ont été découvertes en 1856 par le marquis Campana; elles ont passé au Louvre avec une partie de la collection Campana. Peu d'années après à Rome, on en vendit d'autres qui étaient fausses, ce qui eut pour effet de faire naître des soupçons sur l'authenticité des premières. Aujourd'hui ces soupçons n'existent plus depuis qu'en 1874 les frères Boccanera ont découvert cinq nouvelles plaques dans un tombeau de Cervétri : celles-ci sont pour le dessin et la coloration semblables à celles du Louvre : elles sortent évidemment du même atelier et peut-être sont-elles de la même main.

Les six plaques du Louvre n'appartenaient pas toutes à la même composition. On remarque en effet des différences de dimensions pour l'une d'entre elles, qui est de près de 10 centimètres plus haute que les autres. On remarque aussi que les ornements qui lui servent de bordure en haut et en bas ne sont pas les mêmes que sur les autres plaques. Il y avait évidemment deux séries, qui ne nous sont pas parvenues complètes. Nous ne parlerons ici que des quatre plaques qui paraissent provenir de la même composition. Trois d'entre elles s'ajustent bien ensemble et forment un tableau : au centre s'élève un autel qui par la disposition en échiquier de ses pierres multicolores rappelle certaines façades florentines, et derrière l'autel on voit un fût de colonne avec chapiteau à volutes portant un chaudron ou brûle-parfums ; à gauche de l'autel allumé se tient un homme, la main droite levée dans l'attitude de l'adoration ou de la prière (pl. II, 2) ; — derrière lui s'avancent trois personnages, la main droite levée, un homme armé d'un arc, une femme avec une tige de feuillage, un homme avec une lance (pl. II, 1); — à droite de l'autel deux personnages marchent vers lui, un homme armé d'un arc, la main droite levée, et un génie ailé portant dans ses bras une jeune fille (pl. II, 3). — La dernière plaque ne peut guère se placer qu'à la droite de celle-ci, si, comme cela est vraisemblable, elle se rapporte au même sujet : elle nous transporte à un autre moment que celui du sacrifice :

deux vieillards assis l'un en face de l'autre, sur des pliants, s'entretiennent de la victime, dont l'âme voltige au-dessus de leurs têtes sous la forme d'un oiseau à tête de femme; l'un d'eux, qui est armé d'un sceptre, parle à l'autre, qui l'écoute à peine et semble plongé dans une douleur muette (pl. II, 4) [1].

Quel peut être le sujet de cette composition? On a naturellement pensé au sacrifice d'Iphigénie. Mais, selon Brunn [2], une pareille interprétation n'est pas acceptable. Il n'y a pas là de scène mythologique; aucune des figures n'a le moindre caractère divin ou héroïque. Ce sont des Étrusques « pur sang » que nous avons sous les yeux, des Étrusques représentés non d'une façon idéale, mais avec tout le réalisme que comporte le style d'un art encore peu développé. D'ailleurs les sujets mythologiques n'apparaissent que dans la dernière période de l'art étrusque. Ni les urnes, ni les cippes, ni les sarcophages, ni les peintures de style archaïque n'en présentent aucun exemple. Les scènes sont toujours, sans exception, relatives au culte des morts : ce sont des expositions funèbres, des sacrifices, des banquets, des danses, des jeux. Il est très probable que la scène peinte sur les plaques de Cervétri appartient au même ordre de sujets. C'est une procession solennelle vers le bûcher funéraire, du genre de celles qui se rencontrent si souvent sur les bas-reliefs des cippes archaïques de Chiusi. Cette interprétation est la seule qui permette d'expliquer d'une manière satisfaisante la présence du personnage debout devant l'autel allumé, lequel n'a ni l'attitude, ni le costume, ni les attributs d'un prêtre, et n'est très vraisemblablement que l'un des proches parents de la défunte; seul de tous les autres personnages, il est sans barbe et a les cheveux coupés, ce qui chez les Grecs et peut-être aussi chez les Étrusques était un signe de deuil.

La démonstration de Brunn, dont je viens de résumer les principaux arguments, me paraît juste de tous points, et je crois comme lui qu'il ne saurait être ici question du sacrifice d'Iphigénie. Le sujet est bien étrusque. Étrusque aussi est la figure de ce démon ailé qui porte la

1. Hauteur des plaques, $1^{m},20$.

2. *Annali*, 1859, p. 334.

jeune fille à l'autel : nous l'avons déjà souvent rencontrée sur les bas-reliefs funéraires. Étrusque est l'autel, avec sa construction en marqueterie et ses lourdes moulures. Étrusques sont les costumes, les tissus à couleurs voyantes, les vêtements en forme de maillots qu'on prendrait pour des cuirasses s'ils ne se moulaient pas si bien sur les bustes et ne montraient leurs bordures brodées, enfin les hauts brodequins ou guêtres à la poulaine que l'on retrouve à chaque instant sur les bas-reliefs et les peintures. Étrusques enfin sont les personnages avec leurs visages pleins, leurs fronts un peu fuyants, leurs barbes taillées en rond et leurs moustaches rasées.

Mais si étrusques que soient tous ces caractères, je crois qu'ici encore, comme dans les fresques Campana, il faut faire une large part à l'imitation des céramiques grecques.

On sait qu'un grand nombre de vases grecs archaïques ont été trouvés à Cervétri : *Cœre* était pour ce genre de produits helléniques un centre d'importation considérable. Si l'on compare les plaques de Cervétri aux vases grecs d'ancien style, on constate de nombreuses analogies. Comme sur ces vases, la composition est d'une grande simplicité et se développe sur un plan unique à la façon d'un bas-relief. Les personnages se voient tous de profil et marchent tous les deux pieds posés à plat ; les femmes se distinguent des hommes par la couleur blanche des chairs ; tous les yeux sont figurés de face ; les plis des étoffes légères se marquent par de petites ondulations parallèles. Certains gestes sont bien grecs, celui de la main droite de la femme, par exemple, qui tient la branche de feuillage (planche IV, 1). Le groupe des deux vieillards assis face à face sur des pliants se retrouve aussi sur des vases peints (planche IV, 4). Peut-être les principaux éléments de la composition sont-ils empruntés à quelque vase représentant le sacrifice d'Iphigénie. C'est ce qui expliquerait pourquoi l'on est si aisément tenté d'interpréter ces compositions comme l'image du sacrifice d'Iphigénie.

Nous ne dirons que quelques mots des plaques Boccanera, dont le sujet d'ailleurs est incertain. Deux de ces plaques, qui très probablement étaient destinées à se faire pendant de chaque côté d'une

porte, représentent un sphinx avec une patte levée. Sur les trois autres se développe une suite de neuf personnages, sept femmes et deux hommes. M. Brizio y voit une scène de galanterie où deux vieillards, cherchant à plaire à une jeune femme, se trouveraient évincés par deux jeunes gens. C'est vraiment pousser trop loin l'ingéniosité, d'autant plus que les prétendus jeunes gens, ayant des robes longues et des chairs peintes en blanc, ne sont pas autre chose que des femmes. Il est bien plus simple de croire avec Dennis [1] que le sujet est une procession funéraire dans le genre de celles qui sont souvent figurées sur les bas-reliefs.

Les plaques de Cervétri sont d'un autre style que les fresques de *Veïi* et témoignent d'un art moins incertain. Le dessin est encore lourd, mais on y devine une main plus sûre d'elle-même. La coloration, réduite au noir, au blanc, au rouge et au jaune, a toujours quelque chose de terne et de sombre ; mais elle est moins bizarre ; si elle n'a pas la prétention de rendre exactement la nuance vraie des choses, du moins ne procède-t-elle pas avec cette fantaisie qui fait des animaux de *Veïi* de véritables caricatures. Les corps en mouvement ont quelque chose de raide et de compassé, mais en revanche les vieillards assis sont fort bien venus. Les contours sont exacts et marqués d'un trait franc. Les proportions sont justes, quoiqu'un peu ramassées. Les têtes ont un profil régulier et tous les détails du visage, les yeux, l'oreille, les sourcils sont bien mis à leur place. Les physionomies sont uniformes, mais les caractères des dif-
érents âges sont assez bien indiqués et la figure du vieillard plongé dans la douleur ne manque pas d'une certaine expression. Les ex-
ftrémités sont traitées avec soin : certains détails anatomiques sont accusés avec une exagération quelque peu naïve, mais qui témoigne d'un effort consciencieux pour imiter la nature : c'est ainsi que l'on a marqué les articulations du genou, du coude, des doigts et jusqu'aux ongles.

L'examen que nous venons de faire des peintures archaïques nous montre quelle direction prend dès l'origine l'art de la peinture en Étrurie. Le point de départ est l'imitation des peintures que le com-

1. Dennis, I, p. 258.



1



2



3



4

Spiegel lith — Imp F Didot Paris

PLAQUES PEINTES DE CERVÉTRI _ MUSÉE DU LOUVRE

merce jette sur les côtes de l'Italie, c'est-à-dire des peintures céramiques. L'artiste étrusque ne trouve rien de mieux que de reproduire, en les amplifiant, les dessins que le hasard lui met sous les yeux; mais si les types sont grecs, la composition ne l'est pas. Le sujet est étrusque et se rapporte aux usages funéraires du pays. Les formes helléniques s'entremêlent d'éléments toscans, qui les dénaturent et les démarquent pour ainsi dire. Sous l'inexpérience du peintre, dont la main encore incertaine demeure l'esclave des modèles tracés sur les vases par des mains plus habiles, on voit poindre l'effort naïf d'un art qui a quelque chose de particulier à exprimer. L'expression est grecque, mais la conception est étrusque. Avec le temps, cet art va se dégager et parler une langue qui sera bien à lui.

§ 2. — L'ARCHAÏSME TOSCAN.

Ce progrès, nous le trouvons en partie réalisé dans un groupe de peintures trouvées à Cornéto et à Chiusi, appartenant aux tombes *delle iscrizioni, del morto, del vecchio, dei vasi dipinti, del Barone, degli auguri,* et *della scimia* [1]. Ces peintures sont certainement postérieures aux plaques de Cervétri. Il y a encore bien des gaucheries de dessin, des raideurs, des bizarreries, qui sont le fait d'un art à ses débuts, mais on observe déjà une connaissance plus juste de la construction du corps humain. Les figures ont quelque chose de moins uniformément compassé. Elles sont plus allongées, plus sveltes et semblent plus libres de leurs mouvements; on en remarque quelques-unes qui se montrent de trois quarts, la tête et les jambes étant toujours figurées de profil et les yeux de face. Tous les pieds ne sont pas également posés à plat : le talon commence à se détacher. Les attitudes sont plus variées et plus agitées. Au lieu de personnages graves qui s'avancent posément, nous voyons des gens qui cou-

1. Je ne cite ici que quelques tombes, celles où se voient le plus nettement les traits caractéristiques de chaque période. L'ordre dans lequel je les mentionne n'implique pas une succession chronologique.

rent, qui sautent, qui dansent. Sans doute l'équilibre n'est pas toujours irréprochable, mais enfin les mouvements sont indiqués avec une justesse relative dont les plaques de Cervétri ne nous offraient pas l'exemple. La coloration n'est plus réduite aux quatre couleurs fondamentales (noir, rouge, blanc, jaune) : le peintre dispose d'une couleur nouvelle, le bleu, et sait par des combinaisons obtenir des nuances intermédiaires, tels que le rose-chair et le gris. En un mot, il n'a pas encore dépouillé les caractères de l'archaïsme, mais sa main commence à s'assouplir.

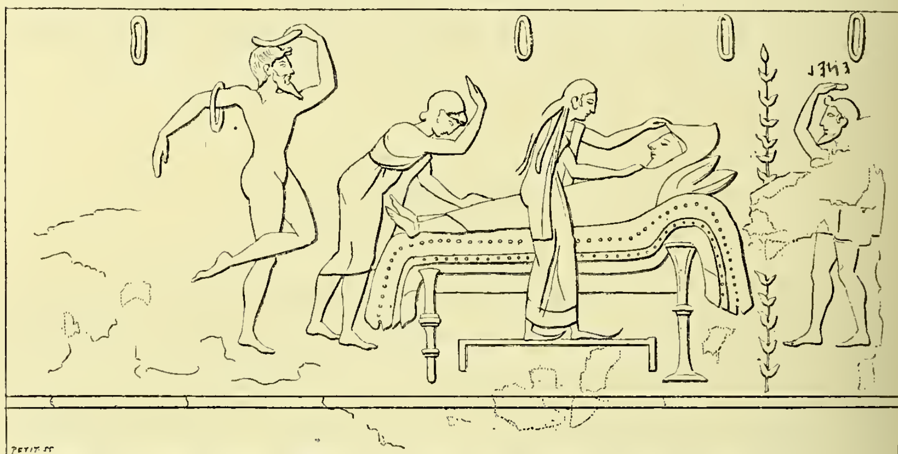


Fig. 285. — Scène funéraire. Tableau principal de la tombe *del morto* à Cornéto. *Monumenti*, II, pl. II.

Ce qui distingue surtout les peintures de cette catégorie, c'est ce que j'appellerais leur indépendance. Les artistes qui les ont faites semblent s'être affranchis des lisières de l'art grec archaïque. Ils conçoivent par eux-mêmes et trouvent d'eux-mêmes les formes les plus propres à traduire ce qu'ils ont conçu. Ils n'adaptent pas tant bien que mal une composition hellénique à la représentation d'une scène étrusque; mais cette scène, ils cherchent à la présenter comme ils la voient et avec le caractère qu'elle a dans leur pays. Leur peinture est personnelle et nationale.

Considérez par exemple le tableau principal de la *grotta del morto* (fig. 285). Nous sommes dans une chambre mortuaire étrusque, devant un lit où un homme vient de rendre le dernier soupir; montée sur un

de ces longs escabeaux dont les monuments figurés de l'Étrurie nous offrent si souvent l'image, une jeune femme s'approche du défunt pour lui fermer les yeux et s'apprête à lui voiler le visage, tandis qu'un autre proche parent, penché au pied du lit, ramène sur ses jambes l'extrémité d'une couverture. Plusieurs personnages entourent la couche et manifestent leur douleur par des gestes désordonnés, les gestes traditionnels de la désolation. Ce n'est pas là une de ces scènes idéales d'exposition funèbre et de lamentations comme nous en montrent les amphores attiques du cap Colias : c'est une scène particulière que le peintre met sous nos yeux. Le



Fig. 286. — Scène de jeux. Tombe *degli auguri* à Cornéto. *Monumenti*, XI, pl. XXV.

défunt n'est pas un cadavre quelconque, c'est un Étrusque déterminé; la jeune femme et le jeune homme sont aussi des individualités précises; une main plus sûre aurait fait des portraits, mais à défaut de la physionomie propre de chaque personnage vous avez les noms écrits au-dessus de leurs têtes. Nous sommes en pleine Étrurie, au milieu d'une famille étrusque, devant un mobilier et des costumes étrusques.

Les autres sujets ne sont pas moins nationaux, si je puis dire. Les danses joyeuses au son de la musique, les combats d'athlètes, les danses de pyrrichistes, les courses de chevaux, les banquets, tout cela se rapporte, directement, nous l'avons vu, aux cérémonies qui étaient chez les Étrusques l'accompagnement ordinaire des funérailles solennelles. Ce sont des tableaux de mœurs étrusques. Ici encore tous les traits sont appropriés et pour ainsi dire indigènes. Les

costumes sont ceux que l'on portait en Étrurie : partout de longs vêtements, à couleurs voyantes avec broderies; sur la tête des femmes, le *tutulus* ou capuchon national, dont les pans tombent sur les épaules; pas de nudités, les danseurs même ayant une sorte de pagne autour des reins; au lieu de couronnes végétales comme en Grèce, des couronnes d'étoffe comme on n'en voit qu'en Étrurie. Il y a plus : il semble que le peintre ait cherché à représenter non pas une cérémonie funéraire quelconque, mais une cérémonie déterminée. En voyant la physionomie expressive du vieux galantin en bonne fortune qui est peint dans la tombe *del vecchio,* on a l'impression qu'on est en face d'un portrait. Ne sont-ce pas comme des portraits encore toutes ces têtes qui figurent dans la tombe *della scimia* à Chiusi : celle de la noble dame, grave et majestueuse, qui du haut de son estrade préside aux jeux funéraires; celle de ces athlètes aux formes massives et à la physionomie bestiale? On n'est pas ici dans le domaine de la fantaisie ni du convenu : la réalité même, une réalité qu'il a vue ou dont des témoins oculaires lui ont fourni les éléments, voilà ce que le peintre s'efforce de représenter dans la mesure de son talent. L'archaïsme des plus anciennes fresques de Cornéto correspond donc à une émancipation du génie étrusque. Il est encore voisin de l'enfance, dont il a encore la raideur, la gaucherie, l'inexpérience; mais il a conscience de sa force naissante, s'essaie à marcher de lui-même et commence à prendre une allure personnelle. Nous voyons poindre une peinture nationale.

Mais si cette peinture est nationale, elle l'est par ses aspirations et non point par ses procédés. Leur éducation s'étant faite avec les peintures céramiques de la Grèce et peut-être sous la direction de quelques artistes grecs, les peintres étrusques ont l'œil et la main accoutumés à certaines formes, à certains gestes, à certaines conventions, qui sont des formes, des gestes et des conventions helléniques. Il est impossible qu'il n'en reste pas quelque chose. De là, dans des sujets foncièrement étrusques et traités dans un esprit étrusque, des réminiscences helléniques. Tel cavalier, tel danseur, tel lutteur rappelle de loin un modèle grec. Le style n'est pas grec, mais le

mouvement général de la figure fait songer, sinon à un original déterminé, du moins à un type connu : de même les peintures de Cimabuë et de Giotto, sans être de style byzantin, ont à première vue avec les peintures byzantines un air de famille. Il y a là un phénomène très naturel, la mémoire des formes étant aussi tenace, sinon plus tenace, que la mémoire des idées.

Les réminiscences dont je parle auraient été en somme peu de chose et n'auraient pas nui à l'épanouissement du style proprement étrusque si elles n'avaient pas été constamment entretenues et renouvelées par suite de l'infiltration continue et croissante de l'hellénisme en Italie. Supposez pour un instant que les Étrusques, après avoir reçu des Grecs les premiers éléments de la peinture, eussent été abandonnés à eux-mêmes : ils auraient naturellement développé les qualités d'observation personnelle que nous avons relevées dans les peintures archaïques de Cornéto; ils auraient donné libre essor à cet instinct de la vie et de la réalité qui était dans le caractère de leur race et qui, longtemps contenu, finit par éclater dans l'art de leurs descendants, les Florentins du quinzième siècle. Malheureusement pour eux il en advint tout autrement : les circonstances furent telles que cet instinct national ne réussit jamais, durant toute l'antiquité, à prendre le dessus. Sollicités sans cesse par les modèles nouveaux qu'offraient à leur imitation les céramiques peintes de Grèce, jetées par milliers sur les marchés de l'Étrurie ou fabriquées en Italie par des artistes grecs, trop pauvres de procédés techniques pour ne pas accueillir avec empressement tous les perfectionnements matériels réalisés par les Grecs dans l'art de la peinture, ils en vinrent insensiblement à se laisser prendre aux séductions d'un idéal qui n'était pas le leur et à sacrifier leur originalité naissante à la tentation de reproduire les belles formes helléniques.

Cette tendance commence à se manifester dans celles des peintures de Cornéto qui se classent vers la fin de la période archaïque et particulièrement dans celles de la tombe *dei vasi dipinti*[1]. L'ensemble

1. *Annali*, 1870, p. 8 et suiv.

de ces fresques est encore conçu dans un esprit bien étrusque. Les sujets, banquets et danses, se rapportent, comme les précédents, aux traditions funéraires de l'Étrurie. On y retrouve les costumes nationaux et les principaux traits de ce que nous avons appelé l'archaïsme toscan. Mais quelques têtes présentent le type étrusque moins accentué qu'il ne l'est dans les peintures plus franchement toscanes des tombes *delle iscrizioni* ou *del vecchio*. Certains profils, tels que celui du jeune homme assis sur les genoux d'une jeune fille (fig. 262) ou celui d'un des danseurs[1] se rapprochent très sensiblement



Fig. 287. — Danseur avec une coupe en main. Tombe *dei vasi dipinti* à Cornéto. *Monumenti*, IX, pl. XIII, 2.

du profil grec. Les corps sont volontiers représentés dans leur nudité, comme en Grèce, avec les proportions qu'ils ont sur les céramiques grecques à figures noires et, comme sur ces mêmes céramiques, les détails anatomiques sont accusés avec conscience. Je citerai par exemple le danseur reproduit sur la figure 287. Cette fresque est d'autant plus curieuse que le peintre, loin de dissimuler son imitation, paraît s'être complu à la mettre en évidence. A côté du personnage il a pris soin de peindre une table et sur cette table des amphores grecques à dessins noirs sur fond rouge. Or l'une de ces amphores représente une danse de Satyres à laquelle est précisément emprunté le type du danseur. Nous avons ainsi sous les yeux à la fois le modèle et la copie.

1. *Monumenti*, IX, pl. XIII, n° 2.

La présence de ces vases attiques à figures noires nous permet de dater approximativement les fresques *dei Vasi dipinti* ainsi que celles qui appartiennent au même groupe. Elles sont postérieures à la fin du sixième siècle, puisque c'est à cette époque seulement que remontent les premières relations suivies d'Athènes avec la Toscane. D'autre part elles sont antérieures au moment où se répandent en Italie les poteries à figures rouges. Ces poteries commencent à être fabriquées au temps des Pisistratides, mais la révolution céramique ne s'accomplit pas sans doute du jour au lendemain et il est probable que les vases du nouveau style n'entrent dans l'usage courant que dans le premier tiers du cinquième siècle. Or à ce moment les guerres médiques doivent entraver l'activité industrielle et commerciale d'Athènes et par suite contrarier le mouvement des importations attiques en Italie. L'Étrurie ne commencerait donc à recevoir régulièrement les vases à figures rouges que vers 460 av. J.-C., et comme les fresques dont nous parlons ont été peintes à un moment où il n'y en avait pas encore, elles se placeraient dans la première moitié du cinquième siècle, probablement plus près de la fin que du début de cette période.

§ 3. — LE STYLE ÉTRUSCO-GREC.

Nous venons de voir dans les fresques *dei vasi dipinti* le commencement d'une évolution du style toscan dans le sens de l'hellénisme. Cette évolution en se continuant aboutit à un style mixte, que j'appellerai étrusco-grec, style caractérisé par la combinaison de plus en plus intime des éléments grecs et des éléments étrusques et par la prédominance définitive des formes purement grecques. C'est à ce style qu'appartient le plus grand nombre des peintures jusqu'ici découvertes. Nous ne les citerons pas toutes : les principales sont celles des tombes *del citaredo, del triclinio, della Querciola, del corso delle bighe, della scrofa nera,* à Cornéto, et des tombes *Casuccini* à Chiusi, *delle due bighe* à Orviéto. Le classement relatif de ces peintures a soulevé de nombreuses discussions que nous ne reprendrons pas ici.

La question est si délicate, les arguments décisifs font tellement défaut, il faut laisser une si large place aux impressions personnelles, qu'il nous a paru inutile de renouveler ici un débat qui a mis aux prises les deux savants les plus compétents en matière d'art étrusque, MM. Brunn et Helbig, et dans lequel il serait difficile d'apporter plus d'expérience, de finesse, d'ingéniosité. Quel que soit du reste le classement que l'on adopte, il y a certains points acquis sur lesquels tout



Fig. 288. — Joueur de cithare et danseuses. Tombe *del citaredo* à Cornéto. *Monumenti*, VI-VII, pl. LXXIX.

le monde est d'accord; pour ce qui concerne le style, les conclusions générales demeurent à peu près les mêmes.

Ces fresques sont certainement postérieures à celles qui ont été classées sous la rubrique de style toscan. Non que l'archaïsme ait tout entier disparu : il se trahit encore par la naïveté persistante de certains détails, notamment dans les peintures de la tombe *del citaredo,* qui au jugement des critiques les plus autorisés doit se placer en tête de cette troisième période : on y retrouve l'usage archaïque de distinguer le sexe des personnages par la nuance des chairs, blanches pour les femmes, rouges pour les hommes. La plupart des têtes sont dessinées de profil, même quand le reste du corps se montre de face ou de trois quarts; et par une gaucherie inverse sur tous ces

profils l'œil est figuré de face. Il reste encore une certaine raideur dans les mouvements de quelques personnages, dans les plis de quelques vêtements, dans les gestes des mains, qui avec leurs longs doigts effilés ont parfois l'air d'être en bois. Mais petit à petit cette raideur s'assouplit, ces inexpériences s'atténuent : les peintures plus récentes que celles de la tombe *del citaredo,* les peintures, par exemple, *del corso delle bighe, della Querciola, del triclinio*, à Cornéto, ou celles de la tombe Casuccini à Chiusi, n'en conservent plus guère que de faibles traces et presque toujours dans des figures accessoires, dans des figures de musiciens ou de danseurs, dont le type souvent répété a fini sans doute par devenir traditionnel.

Abstraction faite de ces archaïsmes, qui s'expliquent soit par les habitudes particulières de tel ou tel atelier, soit par l'habileté plus ou moins grande de tel ou tel ouvrier, les fresques étrusco-grecques marquent un progrès notable dans le développement de la peinture en Étrurie. Ces progrès portent à la fois sur le dessin et sur l'emploi des couleurs.

Le dessin est plus correct et tracé d'une main plus sûre; les proportions sont généralement convenables et les détails anatomiques au trait indiqués avec un sens juste des reliefs du corps humain. La composition est moins sommaire, les personnages ne sont plus tous placés sur le même plan. On observe déjà des essais de raccourci. Les mouvements sont plus naturels et plus variés, en particulier ceux des danseurs et des lutteurs, que le peintre cherche à grouper avec plus de liberté. Les visages ont plus d'expression. Les vêtements ne tombent plus en plis lourds et comme rigides : ils ont de l'aisance; ils se prêtent à toutes les postures, ils suivent les ondulations du corps; ils flottent au vent si le personnage s'agite : telle danseuse a la tunique gonflée de telle sorte qu'il est évident qu'elle exécute sur elle-même une pirouette (fig. 288).

La coloration est d'autre part moins pauvre et moins lourde. Dans la tombe *del citaredo,* et dans toutes celles qui se rattachent à la même période, apparaissent deux couleurs nouvelles, le vermillon et le vert. Quant aux anciennes couleurs, elles sont maniées avec plus

de dextérité, fondues en nuances plus délicates, rapprochées de manière à produire des contrastes plus harmonieux. Tandis que sur les fresques de la période précédente, les vêtements sont d'un ton uniforme avec une bordure simulant une broderie, les fresques étrusco-grecques présentent un riche ensemble de costumes, à nuances plus ou moins atténuées, semées de fleurs ou de points. Il y a des parties claires et des parties sombres. Les cheveux ne sont plus représentés comme une masse monochrome : là où ils sont touffus, la teinte est plus sombre que là où ils sont clairsemés ou flottants. La carnation





Fig. 289-290. — Tête du joueur de cithare et d'une des danseuses de la tombe *del citaredo* à Cornéto. *Annali*, 1863, tav. d'agg. M.

jadis blanche des figures de femmes est relevée d'un peu de rouge sur les joues et les lèvres. L'aspect général de la fresque a quelque chose de plus vif, de plus brillant et en même temps de plus gai.

C'est ici le lieu de se demander d'où viennent ces progrès dans le dessin et la coloration et quelle influence artistique ils accusent. Cette influence, on n'a pas à la chercher bien loin. Nous l'avons vu poindre à la fin de la période du style toscan ; c'est l'influence de l'hellénisme. Sans être encore tout à fait dominante dans la tombe *del citaredo,* elle se montre déjà clairement. Plusieurs têtes, notamment celles des femmes, rappellent de très près le type grec, tel qu'on le voit sur les vases attiques à figures rouges : elles se ressemblent toutes,

ce qui montre bien que l'artiste a peint un visage idéal et n'a pas essayé de faire, comme les peintres de la période précédente, des têtes étrusques. Les traits du joueur de cithare sont bien ceux d'un profil hellénique (fig. 289). « Si au premier aspect, dit M. Helbig [1], la saillie du sourcil en dehors de la ligne du front semble n'être pas conforme à la pureté de l'idéal grec, on aurait tort cependant de considérer ce détail comme un trait particulier au type de l'Étrurie : il s'explique tout simplement par une raison physique. Les sourcils en avant peuvent en premier lieu exprimer l'attention, comme par exemple sur les bustes d'Hippocrate, principalement sur celui de la villa Albani, où le médecin est représenté examinant les symptômes d'une maladie et faisant son diagnostic [2]; comme aussi sur la statue du musée Chiara-



Fig. 291. — Course de chars. Tombe Casuccini à Chiusi. *Monumenti*, V, pl. XXXIII.

1. *Annali*, 1863, p. 353.
2. Braun, *Ruinen und Museen Roms*, p. 653.

monti représentant Ulysse apportant la coupe de vin à Polyphème et guettant avec attention les effets de son stratagème [1]. En second lieu, les sourcils en avant ont leur raison d'être sur une figure qui chante, parce que presque toujours et naturellement les muscles du front et par conséquent les sourcils tendent, lorsqu'on chante, à se rapprocher des muscles de la bouche. Cela est visible sur le visage de Chiron enseignant la musique à Achille dans la célèbre peinture d'Herculanum [2]. »

La tête du citharède n'est pas la seule qui dans la tombe *del citaredo* se rapproche du type grec. On peut encore citer celle du joueur de flûte et surtout celle d'une des danseuses (fig. 290). En étudiant successivement les autres fresques de la période étrusco-grecque il serait facile de multiplier les observations de ce genre. Dans celles qui peuvent se rapporter à la fin de cette période, dans la grotte *Querciola* par exemple et dans la tombe Casuccini, il est à remarquer qu'à l'exception de quelques figures accessoires toutes les têtes des personnages se ressemblent et reproduisent invariablement le type idéal de l'art grec. Dans les fresques Casuccini, qui par leur facture paraissent devoir être considérées comme les plus récentes de toutes, le peintre, pour mieux se rapprocher des modèles helléniques, abandonne la tradition à laquelle les ateliers de l'Étrurie étaient jusque-là toujours restés fidèles, la tradition de l'œil figuré de face sur un visage en profil, et représente pour la première fois un œil de profil (fig. 291).

Ce n'est pas seulement dans le type du visage humain que se montre l'hellénisme des fresques étrusco-grecques. Il se révèle encore dans une multitude de petits détails qu'une analyse un peu attentive permet de reconnaître. D'où vient par exemple que les peintres étrusques, qui sont encore, il faut l'avouer, des apprentis, dont la main est hésitante, qui ne sont pas toujours sûrs de trouver les proportions justes, la précision du mouvement, ni même l'équilibre parfait du repos, d'où vient, dis-je, que tout d'un coup, sans transition apparente, ils semblent avoir à cœur de compliquer leur dessin? D'où leur vient cette ambition étrange d'aborder les plus délicates difficultés?

1. *Annali*, 1863, tav. d'agg. O.

2. Zahn, *Die schönsten Ornamente*, III, 32, 33.

Pourquoi tous ces mouvements inutilement violents? Pourquoi ces postures recherchées et peu naturelles? Pourquoi tous ces raccourcis malaisés d'une jambe repliée et vue du genou, d'un pied vu d'avant en arrière ou par-dessous, d'un visage présenté de trois quarts ou de face? De pareilles idées ne viennent pas d'elles-mêmes et subitement à l'esprit d'un peintre, surtout quand ce peintre en est encore aux éléments de son art. Il subit évidemment l'influence d'un modèle qui l'a séduit et dont il s'ingénie à reproduire les caractères. Ce modèle vient de la Grèce et des belles poteries attiques à figures rouges qui se répandent en Étrurie dès le milieu du cinquième siècle. Tous les raccourcis dont nous parlons se retrouvent sur les vases d'Euphronios et sur ceux de Duris, en particulier le raccourci du pied vu par-dessous et de la jambe vue du genou [1]. C'est de la Grèce aussi que viennent certains procédés de dessin et de coloration que rien dans les fresques antérieures ne pouvait faire prévoir et qui ne sont pas l'effet d'une technique progressive. Je veux parler de ces procédés qui consistent d'une part à donner aux physionomies plus de vie et de variété en entr'ouvrant les bouches, en laissant voir les dents, en accentuant les sourcils, en relevant avec du rouge la blancheur des joues; d'autre part à peindre des étoffes transparentes flottant autour des corps. Tout cela a été comme révélé tout d'un coup aux peintres étrusques par la vue des œuvres grecques directement inspirées de l'école de Polygnote. C'est en effet Polygnote qui, le premier, au témoignage de Pline et de Lucien [2], eut l'idée d'entr'ouvrir les bouches de ses personnages, de dessiner les dents apparentes, d'accentuer les sourcils, de colorer les joues, de peindre des vêtements transparents, « fins et légers, dont une partie se relève avec grâce tandis que l'autre flotte au gré des zéphyrs. »

S'ils appliquent ainsi les procédés les plus nouveaux de la peinture hellénique et en suivent pas à pas les progrès, les peintres des fresques étrusco-grecques ne vont pas au delà d'une imitation purement formelle. Ils sont grecs de style, non d'inspiration. Les sujets qu'ils composent sont encore bien étrusques. Ce sont toujours les mêmes

1. *Arch. Zeitung*, 1883, pl. III, IV.

2. Pline, *H. N.*, XXXV, 58. Lucien, *Portraits*, 7.

scènes que celles des fresques de la période toscane, banquets, danses, jeux, chasses, etc., conçues dans le même esprit et avec les mêmes costumes [1]. Ils restent encore fidèles à la tradition nationale.

Les limites chronologiques de la période caractérisée par le style étrusco-grec sont difficiles à déterminer avec précision. Cette période s'étend vraisemblablement entre le milieu du cinquième et le milieu du quatrième siècle.

§ 4. — LE STYLE MYTHOLOGIQUE.

Jusqu'ici nous n'avons pas rencontré un seul sujet qui ne se rattache de près au culte des morts tel qu'il était conçu en Étrurie. Tous nous donnent invariablement comme l'illustration des mœurs étrusques. Dans la tombe *delle iscrizioni* on peut observer deux figures empruntées à la mythologie grecque, deux Satyres à pieds de bouc; mais ce sont dans la composition des détails tout à fait secondaires et qui paraissent n'avoir qu'une raison d'être décorative. Il en est de même des figures de Satyres et de Silènes qui ont été signalées dans une autre tombe de Cornéto [2].

Partout ailleurs, dans les fresques de style toscan archaïque ou de style étrusco-grec, les peintres font œuvre d'invention personnelle et s'efforcent de représenter, avec toute l'exactitude matérielle dont ils sont capables, des scènes que les traditions de leur race avaient consacrées et dont le spectacle leur était familier. Nous entrons maintenant dans une période nouvelle, à laquelle on ne sait trop quel nom attribuer, mais que, faute de mieux, nous appellerons mythologique [3]. Ce qui distingue cette période et lui donne une physionomie à part, c'est que la peinture, changeant brusquement de voie, cesse de s'inspirer de la

1. Il y a cependant quelques modifications dans le costume. C'est ainsi que les personnages portent souvent une couronne de feuillage au lieu de la couronne d'étoffe qu'ils portaient sur les fresques de la période antérieure. De même les femmes n'ont plus le tutulus. Les sandales à la poulaine ont aussi disparu. *Annali*, 1870, p. 13-14; 1884, p. 153.

2. *Bulletino*, 1881, p. 92.

3. Helbig l'appelle hellénistique. Mais il y a autre chose que de la mythologie hellénistique.

Fig. 292. — Défunts représentés sous les traits de Pluton et de Proserpine. Tombe Golini à Orviéto. Conestabile, *Pitture murali*, pl. XI.

réalité présente pour se lancer dans des compositions d'un caractère idéal et mythologique. C'est alors qu'apparaissent toutes ces légendes que nous avons déjà observées sur les sarcophages et qu'il est inutile d'énumérer ici encore une fois : c'est alors qu'apparaissent quelques légendes héroïques étrusques, en très petit nombre, mais surtout les scènes de l'enfer tel que l'imagination étrusque le concevait, enfer où les divinités grecques, Hadès et Proserpine se rencontrent avec tout le personnel de la démologie étrusque, les Charons, les Furies et les autres génies pourvoyeurs de la mort.

Mais ce n'est pas seulement par le sujet que ces fresques diffèrent de celles que nous avons étudiées jusqu'ici. La facture est aussi tout autre et témoigne d'un art complètement maître de ses procédés. Les peintres étrusques ont fait désormais tous les progrès qu'ils pouvaient faire. Toute trace d'archaïsme a définitivement disparu : on a rejeté la convention traditionnelle qui consiste à distinguer le sexe des personnages par la couleur des chairs : le peintre se sent assez habile et assez sûr pour se passer de cet artifice un peu naïf et pour rendre tantôt les reliefs vigoureux d'un corps d'homme, tantôt le modelé plus délicat d'un corps de femme : il se contente d'adoucir un peu le ton de la carnation sur les figures féminines. Il sait aussi figurer de face un visage et un œil en profil. Il anime ses personnages et recherche l'expression, peut-être avec un peu d'exagération. Sur le tableau d'Achille égorgeant les Troyens chacun des acteurs trahit ses sentiments personnels par les traits de sa physionomie, Achille sa colère concentrée et tout heureuse de pouvoir s'assouvir, Charon sa joie impatiente, le génie ailé son inquiétude bienveillante, l'ombre de Patrocle une sorte de mélancolique satisfaction, Ajax et Agamemnon leur indifférence, le Troyen debout une courageuse résignation (fig. 269).

Ce qui distingue surtout les peintures de cette période, c'est l'emploi de la perspective et du clair-obscur. Les contours des figures sont tracés au pinceau d'une main plus libre, qui appuie davantage le trait dans les parties sombres et l'atténue dans les parties claires. Les tons sont plus ou moins renforcés selon les saillies des reliefs. Il y a pour accentuer les ombres tout un système de hachures au pinceau et de

pointillé. Certaines têtes, comme celles de Pluton, de Proserpine et de Géryon dans la tombe *dell' Orco,* sont modelées avec habileté et finesse. Sur la même fresque, comme aussi sur les fresques de la tombe Golini à Orviéto, le peintre a essayé de faire comprendre que la scène se passe dans un monde mystérieux, dans le demi-jour des enfers : il a entouré toutes ses figures d'une ligne de couleur blanchâtre qui forme autour d'elles comme une ceinture vaporeuse.

Les peintres étrusques sont maîtres désormais de la technique de leur art. Ils ont pris à la Grèce tout ce qu'elle pouvait leur donner, les sujets aussi bien que les formes et les procédés. La victoire de l'hellénisme paraît décisive. Ne croyez pas pourtant que l'originalité étrusque soit complètement étouffée. Il subsiste toujours, cet instinct national que nous avons vu se manifester avec tant de force dans les fresques de style toscan et qui pousse les artistes à rechercher partout et jusque dans les moindres choses l'expression de la vérité et de la nature. Il continue à se traduire par une foule de détails particuliers soit dans le costume, soit dans les attitudes, soit dans les physionomies des personnages. Il se traduit surtout par un caractère constant de violence et de brutalité qui n'est pas autre chose que le souci du réalisme poussé à l'excès. S'agit-il, par exemple, de représenter un combat? Tandis que l'art grec compose une mêlée qui jusque dans son acharnement conserve un aspect héroïque et noblement idéal, la peinture étrusque s'ingénie à trouver quelque chose de plus cruellement précis, d'une réalité plus franchement meurtrière. Ce qu'il lui faut, c'est la vérité dans toute son horreur, les épées qui s'enfoncent dans les chairs jusqu'à la garde, le sang qui jaillit des blessures béantes, la fureur de la victoire, les cris et les spasmes de l'agonie. Il y a là un génie qui diffère de celui de la Grèce et qui n'abdique pas devant lui. On reconnaît dans son œuvre le caractère du peuple qui a fait de la mort un spectacle et comme un divertissement populaire, du peuple auquel les Romains ont emprunté les combats de gladiateurs.

Ces fresques appartiennent à la dernière période non seulement de la peinture, mais de l'art étrusque en général. On peut les comparer pour le style et les sujets aux cistes, aux miroirs et aux urnes à re-

liefs, lesquels peuvent être datés avec une certaine précision et ne sont pas plus anciens que le troisième siècle avant notre ère. C'est donc à cette époque que ces fresques doivent être rapportées. Quelques-unes sont vraisemblablement plus récentes et peuvent être attribuées au deuxième siècle, celles de la tombe *del Tifone* par exemple (fig. 280) et celles de la tombe *del Cardinale* (fig. 267). A la même date, ou plus tard encore, se placeraient les peintures de la tombe *Tartaglia,* peintures découvertes en 1699 et depuis longtemps anéanties, dont je n'ai point parlé jusqu'ici parce qu'elles n'ont rien de commun avec toutes les autres [1]. On y voyait, paraît-il, des hommes nus, personnifications des ombres, pendus par les mains et livrés à des démons infernaux, qui les torturent avec des maillets et des torches. Cela semble au premier abord si étrange qu'on serait tenté de suspecter l'exactitude des descriptions, si l'on ne savait par un texte de Plaute que de semblables tableaux n'étaient pas rares au début du deuxième siècle. « J'ai souvent vu, dit un personnage qui vient de travailler dans les carrières, j'ai souvent vu en peinture les supplices de l'Achéron ; mais, ma foi, il n'y a pas d'Achéron comparable aux carrières d'où je sors [2]. » Voilà à quoi aboutit la peinture étrusque, auparavant si vivante, on pourrait même dire si gaie. Elle finit dans les horreurs d'un symbolisme infernal, dû sans doute à la contagion de ces bacchanales auxquelles l'Étrurie fut en proie comme à une fièvre malsaine au début du deuxième siècle et contre lesquelles le sénat romain dut prendre de si terribles mesures [3].

§ 5. — OBSERVATIONS SUR LES STYLES.

Si nous cherchons à résumer les impressions qui se dégagent de cette étude sur les styles, nous voyons que les peintres étrusques ont

1. Dempster, II, pl. LXXXVIII. Gori, *Mus. etrusc.*, III, p. 91. Dennis, I, p. 384.
2. Plaute, *Captifs*, V, 4, 1, vers 998 : *Vidi ego multa saepe picta quæ Acherunti fierent — cruciamenta : verum enimvero nulla adæquest Acheruns — atque ubi ego fui in lapicidinis.*
3. Tite-Live, XXXIX, 8.

été constamment partagés et comme tiraillés entre deux influences contraires. D'une part la réalité les attirait avec sa variété, sa vie, ses couleurs. Par je ne sais quel instinct particulier à leur race, ils se sentaient poussés vers la reproduction précise des personnages et des choses, vers l'exactitude du détail individuel. Ils rêvaient avant tout de peindre ce qu'ils voyaient autour d'eux, les spectacles, les types, les costumes de leurs pays. Tandis que se déroulait sous leurs yeux le



Fig. 293. — Grec luttant contre deux Amazones. Fragment d'une composition peinte sur un sarcophage de marbre, de Cornéto. Musée de Florence. *Monumenti*, IX, pl. LX.

tableau de ces funérailles solennelles où s'étalaient toutes les splendeurs d'une opulente civilisation, où il semble que tout un peuple s'unissait moins pour mener le deuil d'une existence brisée que pour célébrer le triomphe d'une âme s'épanouissant à l'éternelle félicité, tandis qu'éclataient les cris, les danses des festins et le joyeux tumulte des luttes, des courses et des jeux, tout ce pittoresque frappait vivement l'imagination des artistes, qui s'ingéniaient à le traduire de leur mieux par des formes sensibles. D'autre part leur main, plus ou moins incertaine, était comme enchaînée à l'art grec, qui les environnait de tous côtés,

qui les tentait par la perfection croissante de ses procédés techniques, par la beauté de ses formes et de ses proportions, par l'harmonie de ses couleurs, par la variété de ses sujets. Comment ne pas céder à toutes ces séductions, d'autant plus vives qu'elles étaient toujours présentes? Comment résister au facile plaisir d'imiter des modèles tout trouvés et sans cesse renouvelés? Les peintres étrusques n'y résistaient pas. L'histoire de leur peinture n'est pas autre chose qu'un conflit perpétuel entre l'instinct réaliste de l'Étrurie et les conventions idéales de l'art grec. Tantôt celles-ci l'emportent, tantôt au contraire c'est l'instinct national qui prend le dessus. Le temps semble donner l'avantage à la Grèce ; les sujets grecs, les formes grecques finissent par faire la conquête de l'Étrurie. Mais à peine l'idéal grec a-t-il pris pied sur le sol de l'Étrurie qu'il s'y dénature. L'originalité étrusque réagit sur lui. Les sujets mythologiques de la Grèce s'entremêlent d'une foule d'éléments propres à la démonologie étrusque. Les belles formes perdent quelque chose de leur pureté, de leur élégance simple et harmonieuse. Le réalisme invétéré de l'Étrurie perce toujours dans une brutalité de mouvements et d'expression qui répugne à l'art de la Grèce, ainsi que dans l'importance exagérée attribuée aux menus détails, à l'exactitude des costumes, des attributs et de tous les accessoires.

Il est une autre remarque à laquelle nous conduit l'étude comparée des styles, c'est que le développement de la peinture en Étrurie ne s'est pas accompli de la même manière que celui de la sculpture. Il a été à la fois moins étendu et plus régulier. Comme la sculpture, la peinture a pris naissance dans cette région de la Toscane méridionale qui a été de bonne heure le centre d'un mouvement commercial actif avec la Grèce et dans laquelle les tribus barbares de la race étrusque ont pour la première fois appris les éléments de la civilisation. Comme la sculpture, elle a été provoquée par des importations, principalement par des importations céramiques. Mais, chose curieuse, il semble qu'elle ait à peine dépassé les limites de la région qui l'avait vue naître. Elle a rayonné de proche en proche, d'une part le long des côtes depuis Cervétri jusqu'à la vallée de l'Albegna, en

passant par Cornéto, Vulci et Cosa ; d'autre part vers la vallée de la Chiana en remontant la vallée du Tibre et en passant par Véies, Orte, Bomarzo et Orviéto. Dans tout le reste de la Toscane, du moins jusqu'à présent, on n'a pas signalé une seule peinture. C'est un art qui jusqu'au bout est resté en quelque sorte régional. C'est peut-être ce qui explique la régularité relative de son développement. Peu éloignés les uns des autres, situés dans de grands centres, soit à peu de distance de la mer, soit sur le chemin du commerce qui mettait constamment en communication la haute vallée du Tibre et les côtes des Maremmes, les ateliers de peinture paraissent n'être pas demeurés dans cet état d'isolement qui a tant nui, nous l'avons vu, aux progrès de la sculpture. Aussi, tandis que les sculpteurs, esclaves d'une routine que le hasard seul renouvelle, esclaves surtout des matériaux plus ou moins convenables qu'ils ont sous la main, travaillent longtemps comme ils peuvent, chacun de leur côté, ont chacun leur style et n'arrivent à un semblant d'unité artistique que dans la dernière période de l'art étrusque, c'est-à-dire vers le troisième siècle, les peintres marchent de concert de l'archaïsme gréco-oriental jusqu'au style mythologique. Sans doute il y a des retards ici ou là, qui tiennent soit à la persistance des traditions archaïques dans un atelier, soit à un goût tout local, soit à l'individualité de l'ouvrier. Mais, en dépit de ces retards, tous les ateliers traversent à peu près parallèlement les mêmes phases, subissent les mêmes influences et transforment leur style dans le même sens à peu près en même temps.

Il nous reste à porter un jugement sur la valeur artistique des fresques étrusques. Il ne faut pas se faire d'illusions : ces fresques sont loin d'être des chefs-d'œuvre. Qu'ici ou là on puisse admirer une tête bien faite, un profil pur, une physionomie expressive, une figure construite avec un sentiment juste des proportions et des mouvements ou même un groupe bien composé ; qu'il y ait des détails de costume heureusement rendus, des combinaisons de couleurs brillantes ou harmonieuses, qu'enfin l'impression générale de tel ou tel tableau soit avantageuse : il n'en demeure pas moins certain que, pris dans son ensemble, l'œuvre des peintres étrusques est assez mé-

diocre. L'invention est pauvre en somme, puisque ce sont invariablement les mêmes sujets qui reviennent, traités à peu près de la même façon. L'exécution est hâtive et l'on perdrait son temps à vouloir y relever toutes les gaucheries, toutes les étrangetés du dessin ou de la coloration. Le travail est quelquefois si peu soigné que les personnages ressemblent à de véritables caricatures. Est-il besoin de dire que ces fresques n'appartiennent pas au grand art? Tout y trahit plutôt la main d'un ouvrier que celle d'un artiste. Les peintures sont évidemment de l'art industriel au même titre que les sculptures des sarcophages et des urnes ou que les gravures des cistes et des miroirs. Comme les sculpteurs et les graveurs, les peintres travaillaient d'après des types convenus, qu'on se passait de main en main dans les ateliers. La chose a été mise en lumière par de nombreuses comparaisons entre les peintures, les urnes, les cistes et les miroirs[1]. Certains motifs sont si souvent reproduits et avec une telle uniformité qu'il faut supposer l'existence d'une collection de modèles courants, pour la plupart empruntés à la céramique grecque, et dans laquelle les artistes étrusques n'avaient que la peine de chercher les éléments de leurs compositions.

Mais quelle que soit la banalité des peintures étrusques, elles n'en conservent pas moins un grand prix aux yeux de l'archéologue. D'abord, mieux que toutes les autres productions de l'art étrusque, elles nous offrent une suite à peu près continue d'œuvres qui nous permettent de suivre pas à pas les progrès et les transformations du style en Étrurie. En second lieu, en nous peignant avec un réalisme scrupuleux quelques grandes scènes de la vie étrusque, elles nous ouvrent des vues sur une grande civilisation, que nous sommes d'autant plus curieux de connaître qu'elle a beaucoup prêté à Rome. Nous pénétrons dans l'existence du peuple étrusque : nous le voyons au milieu de ses joies et de ses deuils; nous nous figurons tout le luxe de son mobilier, de son costume, de sa parure.

1. Brunn, *Annali*, 1859, p. 362-364.

CHAPITRE XVI.

LA CÉRAMIQUE.

Jusqu'ici nous avons eu à étudier des ouvrages faits en Étrurie pour les Étrusques et le plus souvent par des Étrusques. Qu'il y ait eu en Toscane des artisans étrangers, que ceux-ci aient apporté de leur pays des types, des procédés techniques, des styles, et naturalisé en Italie l'art de l'Orient ou de la Grèce, cela n'est pas douteux. Mais les matériaux employés étaient pris à l'Étrurie et travaillés dans le pays même pour répondre aux exigences particulières d'un peuple qui avait ses traditions à lui, ses croyances, ses coutumes politiques, civiles et funéraires, en un mot son génie national. Au contraire, l'étude des arts industriels, à laquelle nous arrivons maintenant, soulève à chaque pas une question d'origine. Les produits de ces arts sont-ils véritablement étrusques, ou bien avons-nous affaire à des importations? S'il est impossible en effet de refuser ce qu'on pourrait appeler la nationalité étrusque à des monuments d'architecture, à des statues faites en pierres toscanes, à des fresques improvisées sur place, on est en droit d'hésiter lorsqu'il s'agit de menus objets, comme les vases, les bronzes, les bijoux, les pierres gravées et les monnaies, toutes choses qui sont en tout temps des marchandises d'exportation et de colportage.

Pour les céramiques le problème est particulièrement complexe. Il n'y a pas de pays dans l'antiquité où l'on trouve une plus grande variété de poteries qu'en Toscane, vases au tour ou à la main, formes orientales ou helléniques, argiles grossières ou fines, pâtes brunes, rouges, grises, jaunes ou noires, surfaces mates ou glacées, décors à la pointe, à la couleur ou à reliefs, dimensions tantôt petites, tantôt

énormes : aucune unité apparente ni de technique, ni d'ornementation, ni de style. Au milieu de cette confusion, il est possible pourtant de se reconnaître à la condition de classer les différents types, d'en bien déterminer les rapports et la succession. Nous laisserons pour le moment de côté les vases peints, qui doivent former une catégorie à part.

§ 1. — LES ORIGINES DE LA CÉRAMIQUE ÉTRUSQUE.

Nous connaissons déjà la céramique primitive des Étrusques, celle que fabriquaient communément les populations contemporaines des *pozzi*. Je n'ai donc pas à revenir ici sur cette antique vaisselle, faite à la main, grossière d'étoffe et de façon, d'aspect sale et enfumé, moitié brune et moitié grise, décorée de stries géométriques. Transportons-nous à l'époque où la tombe à *pozzo* fait place à la tombe à *fossa*. A ce moment, nous l'avons vu, l'histoire de la civilisation toscane entre dans une phase nouvelle. Les importations méditerranéennes se multipliant, l'industrie étrusque, jusqu'alors plus ou moins stationnaire, est sollicitée par une multitude de modèles orientaux ou helléniques et insensiblement elle transforme ses types traditionnels à leur image. Il y a là une période curieuse, qui comprend le septième siècle et une partie du sixième, où le génie étrusque, tiraillé entre plusieurs influences contraires, hésite et cherche sa voie, période de tâtonnements obscurs, d'efforts plus ou moins heureux, d'incertitudes, difficile à définir comme toutes les périodes de transition, mais féconde entre toutes, parce qu'elle prépare l'éclosion d'un art nouveau. Cette période, qui pendant longtemps n'a point paru digne d'attention et à laquelle on ne s'intéresse guère que depuis quelques années [1], est très importante à étudier au point de vue de la céramique, qui dans cet intervalle traverse une crise décisive et trouve en quelque sorte sa formule.

1. Birch, *Ancient pottery*, p. 445. Lenormant, *Gazette archéologique*, 1879, p. 98-113 ; *Gazette des Beaux-Arts*, 1880, XXI, p. 108. Klitsche de la Grange, *Bulletino*, 1883, p. 209-212 ; 1884, p. 193-197. Gamurrini, *Annali*, 1884, p. 21-29.

Pour commencer, mettons à part tous les vases façonnés au tour. L'Étrurie n'ayant connu qu'assez tard, tout au plus vers le milieu du sixième siècle, l'usage de cet instrument [1], les vases de cette sorte que l'on recueille dans les tombes à *fossa* et dans les plus anciennes tombes à *camera* ne peuvent être que les produits d'une manufacture étrangère, importés par le commerce. Nous n'avons pas à les considérer ici, puisque c'est seulement l'histoire de la céramique étrusque qui nous intéresse.

En fait de poteries indigènes, nous trouvons tout d'abord des poteries villanoviennes, semblables à celles des *pozzi*. Les découvertes récentes de Cornéto, de Vulci, de Vétulonia, de Bisenzio, d'Orviéto ont démontré que la fabrication de cette antique vaisselle a longtemps survécu aux *pozzi* [2]. On conçoit du reste qu'à une époque où les céramiques importées pouvaient être encore des objets de luxe, l'industrie locale n'eût pas péri et conservât toujours sa clientèle populaire. Ajoutez que peut-être, comme le conjecture M. Helbig [3], les rites funéraires ou religieux exigeaient l'emploi d'anciennes poteries, de même que chez les Romains certaines cérémonies, dont l'origine remontait fort loin dans le passé, ne pouvaient s'accomplir régulièrement qu'avec des vases conformes au type primitif, au type consacré par la tradition [4].

A côté de ces poteries, qu'on serait tenté d'attribuer aux *pozzi* si l'on n'était pas sûr de leur provenance, on en rencontre d'autres qui au premier abord ne semblent pas très différentes, mais qui cependant dénotent de la part des artisans étrusques certains progrès. L'argile employée n'a pas changé, pas plus que la manière de la traiter : c'est toujours la même pâte peu homogène, mêlée de détritus, mal pétrie, mal cuite, brunâtre avec des teintes plus ou moins grises, selon qu'elle a été plus ou moins enfumée. Mais les formes sont plus variées, plus légères et aussi plus régulières, quoique faites comme précédemment à la main. Quelques formes apparaissent dont on n'a aucun exemple à l'époque des *pozzi* et qui sont, à n'en pas douter, conçues à l'image

1. *Bulletino*, 1885, p. 119, 120.
2. *Bulletino*, 1884, p. 164; 1885, p. 81, 118, 210. *Annali*, 1884, p. 119, note 4.
3. *Bulletino*, 1885, p. 118.
4. Bouché-Leclercq, *les Pontifes de l'ancienne Rome*, p. 67.

de quelque vase importé : le stamnos [1] par exemple, le canthare [2], l'œnochoé à bec trilobé [3]. En même temps que la céramique indigène s'enrichit ainsi de formes nouvelles, elle se laisse entraîner à modifier ses procédés d'ornementation. On se rappelle que parmi les objets métalliques découverts dans les tombes à *fossa* nous avons signalé des feuilles d'or représentant des files de canards estampés : les mêmes canards se voient sur un vase brunâtre du musée du Louvre ; seulement, au lieu de se détacher en relief, ils sont imprimés en creux. En général on remarque que les rosettes et les étoiles estampillées sont plus nombreuses qu'à l'époque des *pozzi*. En revanche les vases avec dessins incisés ne sont pas aussi abondants. Beaucoup de pièces sont complètement dépourvues d'ornements de ce genre et celles qui en ont ne présentent guère que quelques méandres ou quelques chevrons très sobrement répartis sur la surface de l'argile. Souvent les stries sont si menues, si rapprochées, si régulières, qu'elles semblent n'avoir pas été tracées à main libre, mais plutôt au moyen d'une petite roulette dentée [4]. On remarque surtout une foule de vases cannelés à côtes. Cette ornementation, dont on a quelques exemples à l'époque des *pozzi*, prend alors un grand développement. Le goût a dû en venir aux Étrusques à la vue des patères métalliques à godrons que le commerce méditerranéen leur apportait et que l'on recueille fréquemment dans les tombes antérieures au cinquième siècle [5].

On peut distinguer une troisième catégorie de poteries qui se rattache à la précédente pour la technique et pour les formes ; la seule différence est dans la couleur de la pâte, qui n'est plus ni rougeâtre ni brune, mais noire, avec des inégalités de ton cependant, certaines parties étant plus grises que d'autres. L'argile en est d'ailleurs aussi grossière que celle des poteries villanoviennes [6]. A cette catégorie ap-

1. *Bulletino*, 1884, p. 195.

2. *Bulletino*, 1885, p. 78. *Notizie*, 1882, p. 207, n° 14, 208 ; 1886, p. 187, n° 32.

3. *Bulletino*, 1884, p. 195. *Mittheilungen* (Rome), I, p. 31.

4. *Notizie*, 1887, p. 485, pl. XV, 2. Il y a au musée de Pérouse une petite roulette de ce genre qui pourrait bien avoir servi à cet usage.

5. Tombe *del Duce* à Vétulonia. *Notizie*, 1887, p. 482, 488. Voir Grifi, *Cere antica*, pl. VIII, 2.

6. On pourrait citer de nombreux exemples. Voir, entre autres, *Bulletino*, 1884, p. 195 ; *Notizie*, 1882, p. 192, pl. XIII *bis*, 1. Toute cette céramique intermédiaire entre celle des *pozzi* et celle des

partient un curieux vase d'Orviéto qui montre un essai naïf d'ornementation à figures. Le sujet est le combat de Bellérophon contre la Chimère : le héros brandit sa lance contre le monstre; derrière lui on voit une lionne et un quadrupède ailé qui représente sans doute Pégase, mais qui n'a pas la moindre ressemblance avec un cheval. Le dessin, tracé à la pointe, est des plus enfantins et trahit une main encore novice (fig. 294).

Puis vient une abondante série de vases, noirs comme les précédents, mais d'un ton uniforme et d'une pâte fine, légère, bien homogène, polie à la surface et le plus souvent glacée [1]. Dans les tombes les plus anciennes, dans celles qui nous ont conservé les premiers types de cette céramique nouvelle [2], les vases sont en général de petites dimensions, en forme de coupes, de canthares, d'olpés, d'œnochoés ou de tasses à godrons. L'ornementation est très sobre et quelquefois manque tout à fait. Elle consiste en stries horizontales ou obliques, tracées peu profondément avec une pointe aiguë, ou bien en raies, ou bien encore en lignes de points disposées en zigzag, en triangle ou en éventail; le pointillé semble obtenu à l'aide d'une roulette dentée [3] (fig. 295). Les trois espèces de céramiques que nous venons d'indiquer se relient très étroitement l'une à l'autre. La transition est nette : on voit les formes se modifier graduellement et la technique de l'argile devenir de plus en plus soignée. La pâte, d'abord grossière et d'une couleur indécise entre le gris et le rouge, s'épure et prend une couleur plus franche et plus uniforme; les vases noirs à couverte glacée représentent le dernier terme de ces efforts poursuivis sans interruption dans le même sens.

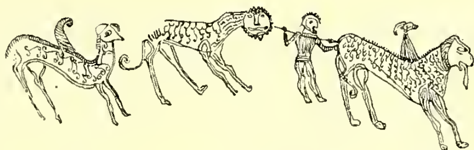


Fig. 294. — Bellérophon et la Chimère. Dessin à la pointe sur un vase noir archaïque d'Orviéto. *Notizie*, 1884, p. 186.

Voici maintenant un ensemble de poteries d'un caractère tout dif-

vases noirs est ordinairement désignée sous le nom de *bucchero italico*.

1. *Bulletino*, 1884, p. 119, 162; 1885, p. 119, 122, 210. *Notizie*, 1887, p. 485, 486, 495.

2. Cette nouvelle céramique est ce qu'on appelle le *bucchero nero*. Nous aurons à l'étudier plus loin

3. *Notizie*, 1887, p. 494, 495; pl. XVI, 6

férent. La pâte, au lieu d'être brune, grise ou noire, est d'un rouge plus ou moins vif, tirant quelquefois un peu sur le jaune. L'argile est d'ailleurs analogue à celle des vieilles céramiques villanoviennes, lourde, épaisse, mêlée d'impuretés et insuffisamment cuite, comme le prouve la teinte grisâtre des cassures. Seulement la surface est souvent recouverte d'un engobe rougeâtre qui dissimule les inégalités de cuisson. Les pièces sont généralement d'assez grandes dimensions et façonnées sans l'aide du tour : on remarque des cuvettes montées sur trois pieds bas, des plats circulaires à bord plat ou biseauté, dont quelques-uns ont jusqu'à 50 centimètres de diamètre [1], des amphores, des cratères et surtout de grandes jarres (*ziro*) correspondant au type de ce que les anciens appelaient *pithos* ou *dolium* (fig. 296). L'ornementation ne ressemble en rien à celle des céramiques que nous avons vues jusqu'ici : plus de dessins incisés, plus de motifs géométriques, mais des cannelures et des reliefs. Les plats ont des figures estampées tout le long du bord, formant une bande décorative autour de la cuvette. Les jarres ont sur la panse des cannelures verticales ou horizontales, faites sans doute avec un instrument de bois non pointu ; au-dessus de ces cannelures courent une ou plusieurs zones horizontales de figures estampées ; près du col et au pied du vase des cordons en relief semblent reproduire l'aspect d'un filet, souvenir d'un temps où les céramiques étaient renforcées par un manchon en vannerie ou en sparterie, analogue au manchon des *fiaschi* de Florence. On voit très nettement

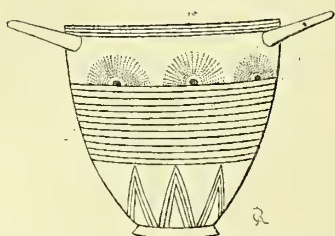


Fig. 295. — Skyphos en terre noire fine avec dessins incisés. Tombe *del Duce* à Vétulonia. *Notizie*, 1887, p. 495, pl. XVI, 6. Hauteur, 0m,12.

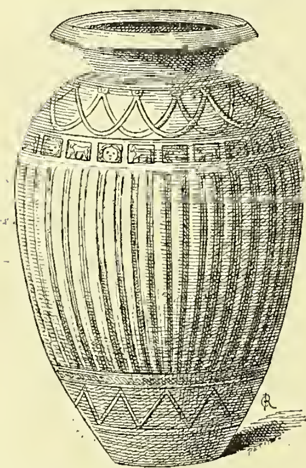


Fig. 296. — Grande jarre du Musée Grégorien, en terre rouge estampée. Hauteur, 1m,20.

1. *Bulletino*, 1884, p. 195.

de quelle façon les reliefs étaient obtenus : le potier avait un ou plusieurs moules en forme de cachet, qu'il appliquait à main libre sur l'argile molle et qu'il transportait de proche en proche jusqu'à ce qu'il eût achevé le tour du vase et fermé en quelque sorte le collier. Les figures se détachent en relief au milieu d'un rectangle en creux; tantôt ce sont les mêmes qui reviennent d'un bout à l'autre de la zone à décorer; tantôt il y a plusieurs motifs différents qui alternent, l'ouvrier se servant tantôt d'un cachet, tantôt d'un autre[1]. Les sujets rappellent tous, sans exception, ceux qui décorent les vases peints de style gréco-oriental : ce sont des chevaux, des taureaux, des cerfs, des bouquetins, des sangliers, des lions, des quadrupèdes ailés, des monstres marins à queue de poisson, des sphinx, des divinités ailées, des guerriers, des hommes tenant un cheval par la bride, des Centaures, des Sirènes, des Chimères, des griffons, des têtes de Gorgone, des chasses, des combats, des banquets, etc.

L'origine de ces poteries rouges à reliefs est fort controversée. Faut-il y voir des objets d'importation ou bien des produits de la céramique indigène? Il est certain que des poteries semblables existaient ailleurs qu'en Étrurie : on en a rencontré à Rhodes[2], en Béotie[3], sur l'acropole d'Athènes[4], à Tarente[5], surtout en Sicile[6], particulièrement à Sélinonte. D'autre part on remarque que sur un plat de Cervétri les reliefs sont identiques à ceux de plusieurs vases du même style recueillis en Sicile[7]. Ce sont là de fortes présomptions en faveur de la thèse soutenue par M. Loeschke et qui attribue aux vases en question une origine sicilienne[8]. Est-ce à dire qu'il faille les considérer tous comme des importations? Qu'il y ait eu pour ce genre de céramiques un centre important de fabrication à Syracuse ou à Sélinonte; que les marins corinthiens, qui faisaient le commerce sur les côtes de l'Italie au septième et au sixième siècle, en aient beaucoup apporté en

1. *Bulletino*, 1884, p. 195.
2. Dumont et Chaplain, *Céramiques*, p. 187.
3. *Mittheilungen* (Athènes), IV, p. 55.
4. *Bulletino*, 1875, p. 137.
5. Lenormant, *Gazette archéolog.*, 1881, p. 183.
6. Abeken, *Mittelitalien*, p. 362, 364. *Bulletino*, 1875, p. 98. *Arch. Zeitung*, 1881, p. 40 et suiv. Kékulé, *Terracotten von Sicilien*, p. 48-53.
7. Dumont et Chaplain, *Céramiques*, p. 192 (note de Pottier).
8. *Arch. Zeitung*, 1881, p. 41, 44.

Toscane, cela est plus que probable; mais rien n'empêche de croire que les Étrusques en aient aussi fabriqué. Nous sommes au moment où leur industrie s'éveille et semble être en quête de formes et de procédés nouveaux. Nous avons vu que pour renouveler leurs types traditionnels ils s'emparent des modèles étrangers : ils essaient de faire des canthares, des œnochoés avec bec trilobé, à l'image des vases que le commerce leur apporte; pour transformer leur ornementation, ils tentent de reproduire les godrons des coupes métalliques; leur inexpérience cherche partout quelque chose à imiter. Comment n'auraient-ils pas songé à faire, eux aussi, des plats et des jarres à reliefs? La forme n'avait rien qui pût les arrêter, car ils savaient de longue date façonner des plats creux et des *dolia;* la pâte était de celles qu'ils avaient l'habitude de pétrir, n'étant guère moins grossière que celle de leurs céramiques primitives; le procédé de l'engobe ne leur était pas inconnu, puisqu'on en trouve déjà quelques traces dans les céramiques des *pozzi*[1]. Restaient, il est vrai, les reliefs; mais rien n'était plus simple que d'en prendre l'empreinte et de fabriquer en terre cuite un cachet, propre à tirer des épreuves identiques aux figures du modèle. Je ne crois donc pas qu'il faille déclarer d'une manière absolue que tous les vases rouges à reliefs trouvés en Étrurie sont de fabrique sicilienne ou, pour prendre un terme plus général, de fabrique grecque.

J'ajoute que certains d'entre eux trahissent avec évidence la main d'un potier étrusque. Un vase de la collection Faina à Orviéto[2] montre la décoration suivante : près du col, dans une première zone, une série de points estampillés, analogues à ceux qui se voient si souvent sur les céramiques villanoviennes; plus bas, dans une seconde zone, une rangée de fleurs à double pétale entre deux points; plus bas encore, dans une troisième zone, la figure plusieurs fois répétée d'une divinité féminine à longue robe avec des ailes recoquillées; enfin une zone inférieure d'animaux (griffons, cheval ailé, bouquetin) représentés la tête en bas. Tout cela est très irrégulier, les figures n'étant pas alignées comme elles devraient l'être et se détachant du fond avec

1. Plusieurs paraissent avoir reçu une couche de lait de chaux plus ou moins ocré.

2. Gamurrini, *Annali*, 1884, p. 21-27.

plus ou moins de relief, selon que l'ouvrier avait plus ou moins appuyé son cachet (fig. 297). On observe de même sur une jarre du Louvre une zone de quadrupèdes à l'envers (fig. 298). Les Grecs, avec cet instinct naturel de logique et de bon sens qui ne les abandonne jamais et se révèle jusque dans les écarts les plus capricieux de leur imagination, auraient-ils jamais songé à mettre des personnages ou des animaux la tête en bas? Si décoratives que fussent ces figures,



Fig. 297. — Vase de terre brunâtre, façonné à la main, avec reliefs estampés. Collection Faina à Orviéto. *Annali*, 1884, tav. d'agg. C. Hauteur, 0m,40.

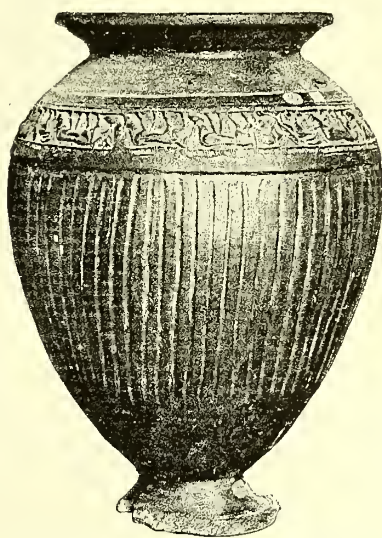


Fig. 298. — Vase en terre noire avec reliefs estampés. Musée du Louvre. Hauteur, 0m,35.

elles avaient pour eux une signification. De pareilles gaucheries ne peuvent être que le fait de copistes maladroits, qui reproduisent au hasard des formes empruntées sans savoir ce qu'elles veulent dire et qui les plaquent n'importe comment, comme elles viennent. Tout au moins supposent-elles une grande inexpérience, peu compatible avec ce que nous savons de l'habileté des céramistes grecs : il est très probable que les ouvriers à qui nous devons ces vases croyaient bien tenir leur cachet et l'appliquer du bon côté. Seulement ils avaient mal disposé leur pièce en la décorant; ils l'avaient sans doute saisie par le col et amenée à eux, sans songer qu'en la plaçant ainsi ils la voyaient de tête en queue, c'est-à-dire à l'envers, et que les figures, qui pour

eux, au moment de l'estampage, s'imprimaient à l'endroit, devaient paraître retournées, le vase une fois remis debout.

Les diverses poteries que nous venons d'énumérer sont celles qui se rencontrent le plus souvent dans les tombes étrusques antérieures à la fin du sixième siècle. Mais à côté de celles-là on en trouve encore quelques autres, qui sont plus rares, il est vrai, mais que nous devons signaler au passage, pour montrer toute la variété, ou mieux toute l'incohérence de la céramique étrusque pendant la période qui nous occupe. Je citerai par exemple un vase de Cornéto, de forme sphérique avec panse cannelée et col à passoire, en argile jaunâtre, recouverte d'un vernis noir brillant, type unique jusqu'ici, du moins à cette époque, et qui ne peut pas être considéré comme une importation, puisqu'il est fait à la main [1]; plusieurs vases de Cività Castellana, sortes de cratères à profil concave, en terre rougeâtre aplanie au polissoir, présentant des figures de chevaux plus ou moins informes, dessinées à la pointe, avec un peu d'ocre rouge dans le creux des traits [2]; un canthare de Vétulonia, en terre noire mate, décoré de cannelures, de dessins incisés et de figures estampées, mais qui offre de plus cette particularité d'avoir autour du col des chevrons peints en rouge [3]; enfin plusieurs vases de Cervétri, en forme de plat ou de marmite, d'une terre rouge brique qui a reçu une glaçure vitreuse et sur laquelle se détachent des peintures en blanc ou en jaune [4], peintures grossièrement exécutées d'après des modèles grecs de style archaïque. Nous en donnons ici deux spécimens : sur l'un on voit un combat naval (fig. 299); l'autre représente Jupiter assis donnant naissance à Minerve qui s'échappe de son cerveau en présence de Vulcain et de Mercure, et plus loin une autre scène, sans lien avec la précédente, la chasse du sanglier de Calydon (fig. 300).

Quelle diversité, ou plutôt quelle confusion! La céramique étrusque

1. *Bulletino*, 1885, p. 81, nº 9.

2. *Notizie*, 1887, p. 171-173.

3. Tombe *del Duce*, *Notizie*, 1887, p. 484, pl. XV, 1. Le Louvre possède quelques vases analogues avec des ornements en forme d'S couché peints en rouge vif.

4. De Witte, *Étude sur les vases peints*, p. 65. De Longpérier, *Musée Napoléon III*, pl. LXXXVII, 2. Lenormant, *Gazette archéologique*, 1881, p. 197-201. Rayet et Collignon, *Céramique grecque*, p. 76-77. Le Louvre possède plusieurs vases de ce type, dont quelques-uns proviennent de la collection Campana; ceux-ci malheureusement ont été repeints à l'huile.

n'est pas encore formée ; elle fait toutes sortes d'essais, va d'un type à l'autre, varie les procédés de sa technique et de son ornementation, s'inspire des modèles les plus différents. Mais si elle n'a pas encore

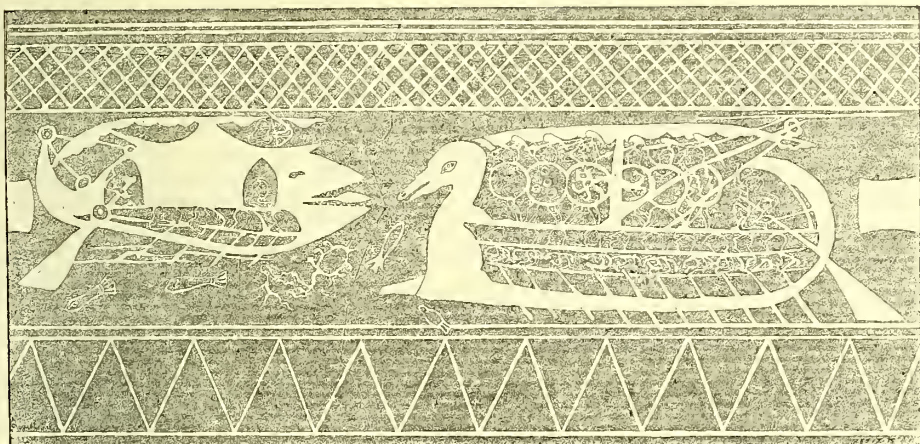


Fig. 299. — Combat naval sur un vase peint de fabrique étrusque, trouvé à Cervétri. *Gazette archéologique*, 1881, pl. XXVIII.

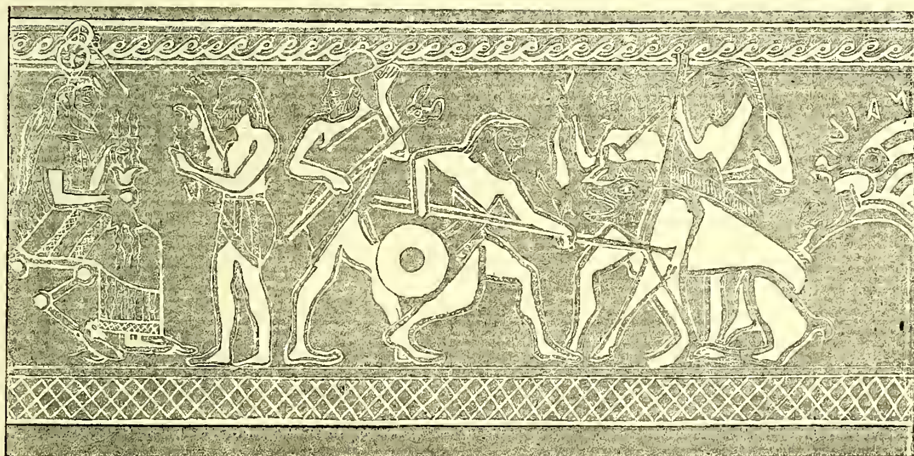


Fig. 300. — La naissance de Minerve et la chasse de Calydon. Peintures sur un vase de fabrique étrusque, trouvé à Cervétri. *Gazette archéologique*, 1881, pl. XXXII, XXXIII.

réussi à fixer définitivement ses principes de fabrication, on voit cependant se dégager certains goûts particuliers qui ne tarderont pas à se développer, le goût des pâtes noires et celui des reliefs estampés. De là naît une céramique nouvelle, dont nous n'avons encore parlé qu'en passant, mais qui doit être étudiée de près, le *bucchero nero*.

§ 2. — LES VASES DE *BUCCHERO NERO*.

On désigne sous le nom de *bucchero nero* ces vases de terre noire que l'on recueille par milliers dans les nécropoles toscanes et qui constituent ce qu'on pourrait appeler la céramique nationale de l'Étrurie[1].

La technique en est encore imparfaitement connue. D'où vient la couleur de la pâte? Tient-elle à la nature de l'argile employée? Est-ce le résultat d'un mélange artificiel d'argile et de poussières minérales, ou bien encore l'effet d'une sorte de carburation de l'argile? Les analyses, faites à Sèvres par MM. Salvétat, Buisson et Berthier[2], n'indiquent pas avec certitude si la composition est naturelle ou artificielle; elles prouvent seulement que la pâte noire n'a pas été soumise à une haute température; car elle contient encore environ 2 % de matière charbonneuse qui aurait été certainement brûlée à la température moyenne d'un four à poteries; cela est si vrai que, chauffée au feu d'un four de ce genre, elle devient rouge et perd 13 % de son poids. De tous les procédés de fabrication proposés jusqu'ici, le plus simple et le plus pratique est celui qu'a expérimenté avec succès M. Klitsche de la Grange et qui lui a permis d'obtenir à son tour des vases noirs identiques à ceux de l'Étrurie[3]. Tout revient à une fumigation. On n'a pas besoin d'employer une argile spéciale; l'argile commune suffit. On la cuit au four comme celle des poteries ordinaires; seulement, après la cuisson, on l'enferme dans un récipient clos et là on l'expose longtemps à une épaisse fumée. Celle-ci pénètre peu à peu à travers les pores de la pâte, s'y incorpore et finit par la noircir dans toute son épaisseur. Ce système n'est pas en désaccord avec les expériences de Sèvres, puisqu'il n'oblige pas de soumettre la pâte déjà noire à l'épreuve du feu, qui aurait pour effet de consumer les par-

1. Lenormant, *Gazette archéologique*, 1879, p. 98-113; 1880, p. 1-18. *L'Art*, 1882, p. 52 et 76. Dumont et Chaplain, *Céramiques*, p. 186 et suiv. Voir p. 187, note 3, les indications bibliographiques.

2. Brongniart, *Traité des arts céramiques*, I, p. 413. Voir aussi *Bulletino*, 1837, p. 28-30; 1875, p. 98.

3. *Sulla tecnologia del vasellame nero degli antichi*, Rome, 1884.

celles de charbon et de faire tourner l'argile au rouge. D'autre part ce système est assez conforme aux habitudes de la céramique étrusque primitive, qui, comme nous l'avons plus d'une fois remarqué, est toujours plus ou moins enfumée. Tout le progrès consiste à obtenir, par une fumigation à l'étouffée, une teinte noire homogène que la fumigation à air libre ne donnait pas à l'origine.

Les plus anciens vases de *bucchero nero* remontent à la période des tombes à *fossa,* c'est-à-dire à une époque voisine de la fin du septième siècle [1]. Nous en avons indiqué plus haut les caractères : les pièces, non façonnées au tour, sont de petites dimensions; l'ornementation ou bien manque tout à fait ou bien se compose d'incisions géométriques et de cannelures. Les incisions sont très légères et souvent se réduisent à des lignes horizontales parallèles, à des triangles, à des demi-cercles radiés ou concentriques, tracés souvent au pointillé, peut-être avec une roulette [2] (fig. 295). Les vases de ce type primitif ne sont pas propres à une région de la Toscane plutôt qu'à une autre : on en trouve dans toutes les nécropoles contemporaines des tombes à *fossa* de Cornéto et des premières tombes à *camera.* La fabrication s'en est sans doute répandue très rapidement, d'autant plus rapidement qu'il n'y avait pas là, à proprement parler, une technique bien nouvelle, et que la céramique noire n'était pas autre chose que le perfectionnement des poteries de l'âge villanovien.

Au moment où les Étrusques commençaient ainsi à faire en terre noire ce qu'ils avaient fait jusqu'alors en terre brune ou grisâtre, la Toscane s'ouvrait toute grande au commerce phénico-carthaginois et entrait dans cette période de civilisation orientale qui a laissé dans son art de si durables souvenirs. La céramique nouvelle ne pouvait pas échapper à l'influence des objets de style asiatique qui affluaient dans le pays : elle la subit en effet et si bien qu'elle en porta pour jamais la marque.

Plusieurs coupes, du type de l'*holkiòn,* trouvées à Cervétri, nous montrent les premiers essais de cette imitation. Elles sont entourées

1. *Bulletino*, 1885, p. 119.
2. Micali, *Monumenti inediti*, pl. XXVII, 8. *Museo Gregoriano*, II, pl. CIII, 1.

de baguettes saillantes, terminées chacune par une pommette et qui font comme une ceinture de rayons en étoile; sur ce calice se dressent



H. 0m,83. H. 0m,50. H. 0m,90.

Fig. 301. — Jarres et supports en *bucchero nero* de style oriental. Musée du Louvre.

des têtes de Chimère divergentes, analogues à celles des chaudrons de la tombe Regulini-Galassi, tandis que sur la surface inférieure de la coupe ou sur le couvercle sont dessinées des figures de lions,

de bouquetins ou d'autres animaux de style oriental[1]. Les mêmes animaux représentés de la même manière s'observent sur une coupe provenant de la tombe *del Duce* à Vétulonia, laquelle a de plus une bordure extérieure de palmettes au trait[2]. La forme de ces vases, ainsi que leur décoration, trahit avec évidence la copie d'un original métallique, orné de figures animales au repoussé et d'appendices en saillie. A la même catégorie appartiennent trois grandes pièces découvertes à Cervétri et qui sont aujourd'hui au Louvre (fig. 301). L'une est une grande jarre munie de têtes de Chimère, comme les chaudrons dont je parlais tout à l'heure ; les deux autres sont des espèces de piédestaux à base conique, qui reproduisent à peu de chose près un ustensile en bronze repoussé que nous avons signalé parmi les objets de style oriental dans le mobilier de la tombe Regulini-Galassi[3].



Fig. 302. — Petite œnochoé à passoire, *en bucchero nero*, provenant de *Veii*. Musée de Florence. Hauteur, $0^{m},22$.



Fig. 303. — Vase en forme d'*holkion*, eu *bucchero nero*, avec reliefs imprimés au rouleau. Musée de Florence. Hauteur, $0^{m},20$.

Ces vases et d'autres analogues qu'on trouve dans les sépultures de Cornéto et de Cervétri, contemporaines de la tombe Regulini-Galassi, indiquent nettement que l'industrie du

1. *Museo Gregoriano*, II, pl. XCVI, 3 ; XCVII, 1-3. Un de ces lions porte dans sa gueule une jambe humaine, comme un de ceux qui figurent sur la *situla* de Bologne.

2. *Notizie*, 1887, p. 494, 495 ; pl. XVI, 5, 7. *Mittheilungen* (Rome), I, p. 136. La coupe de Vétulonia présente sur l'anse une décoration à tresses, identique à celle qu'on voit sur les coupes de Cervétri. Types analogues dans Micali, *Monumenti inediti*, pl. XXVII, 3-7. Voir plus haut la figure en cul-de-lampe, à la page 131.

3. Voir plus haut, p. 109, fig. 101. Sur notre fi-

bucchero nero se porte vers les formes décoratives de l'art oriental, formes popularisées par la vaisselle métallique d'importation phénico-carthaginoise. Mais voici que tout à coup elle paraît devoir changer de système. Dans les mêmes nécropoles, les tombes que la présence de nombreux vases corinthiens permet d'assigner au milieu du sixième siècle environ, ou à la seconde moitié de ce siècle [1], nous font connaître des céramiques noires d'un type tout à fait différent. Plus de ces récipients bizarres hérissés de têtes d'animaux et ornés de figures de lions, mais des formes légères, élégantes même, dont plusieurs semblent avoir été façonnées au tour (fig. 302, 303). Ce sont des amphores, des œnochoés, des coupes, des calices, des pots sphéroïdes en forme de *pyxis* [2]. L'ornementation est d'une grande discrétion et témoigne du goût plastique de l'ouvrier, qui semble se préoccuper de ne pas altérer la beauté du galbe. Elle consiste en une bande étroite, large de deux ou trois centimètres, qui court horizontalement en haut de la panse à la lisière du col, si le vase est à goulot, et sur le pourtour extérieur, près du bord, si le vase est à cuvette. Cette bande présente un même motif indéfiniment répété, lequel se détache avec une saillie très plate sur un champ dont le creux est à peine d'un millimètre : le profil du vase marque la limite de l'affleurement des reliefs. Il est facile de voir que cette ornementation est estampée. Mais le procédé d'estampage n'est pas celui que nous avons observé sur les jarres et les plats de *bucchero italico*. L'ouvrier n'a

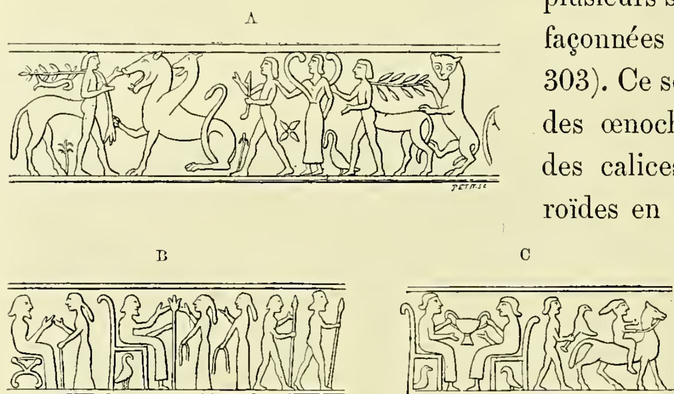


Fig. 304. — Reliefs estampés au cylindre sur des vases de *bucchero nero*. Micali, *Monumenti per servire*, pl. XX, 1, 2, 3.

gure, le piédestal de gauche porte une jarre décorée de zones circulaires alternativement noires et rouges.

1. *Annali*, 1884, p. 144.

2. Voir les formes principales dans Micali, *Monumenti per servire*, pl. XVIII, XIX.

pas en main un cachet qu'il applique de proche en proche sur la pâte de l'argile. Le groupe des figures qui se répètent n'est pas compris dans un cadre assez restreint pour que d'un coup de cachet plat on puisse l'imprimer sur la surface arrondie du récipient; de plus la répétition du groupe des figures se fait avec une régularité que ne donnerait pas un estampage à main levée. L'ouvrier devait avoir un cylindre de terre cuite, mobile sur un axe comme les cylindres babyloniens, quelque chose d'analogue à nos rouleaux de papier-buvard; ce cylindre étant sur tout son pourtour illustré de figures en creux, il suffisait de le promener sur l'argile molle, à l'endroit de la zone à décorer, pour obtenir en relief sur le vase le groupe des figures, autant de fois reproduit que le rouleau faisait de tours. Pour empêcher le cylindre de dévier à droite ou à gauche, on avait soin de réserver au moment du tournage une bande bordée en haut et en bas par un léger filet, propre à servir de guide au rouleau dans sa marche.

Les sujets ainsi estampés n'offrent pas une grande variété : des cerfs, des lions, des sphinx, des Chimères, des Centaures, des chevaux (fig. 304, A); des chars attelés de chevaux ailés; des divinités ailées courant à la file; des processions de suppliants portant des armes, des couronnes, des fruits et s'avançant vers une ou plusieurs divinités assises sur des trônes (fig. 303, 304, B, C) : tels sont les motifs ordinaires; le dernier surtout revient fréquemment [1]. Les détails sont si fins qu'il faut y regarder de très près pour les distinguer. Il est clair que l'ouvrier a surtout cherché un effet décoratif. Ces figures, que l'on discerne à peine, remplissent le même office que des stries quelconques. Il semble qu'elles n'aient qu'une destination, celle de rompre la monotonie d'une surface trop unie et que le sujet n'ait qu'une importance secondaire. La décoration est complétée par des nervures très délicates qui vont se perdre comme un plissé dans les contours du col; par des raies obliques, des lignes ondulées, des imbrications, des entrelacs; enfin par quelques motifs géométriques en triangle ou en éventail, tracés au pointillé très légèrement et avec une roulette dentée. Tous ces menus ornements sont invariablement concentrés le

1. Voir les types réunis par Micali, *Monumenti per servire*, pl. XVIII-XX.

long de la zone figurée, soit en haut, soit en bas. La panse du vase reste toujours nue.



Fig. 305. — Vase à reliefs moulés et appliqués. *Bucchero* de Chiusi. Musée de Florence. Hauteur, 0m,48.

Dans la même catégorie, il convient de classer, je crois, un certain nombre de vases provenant aussi de Cervétri et de Cornéto, qui ressemblent aux précédents pour la forme et l'aspect général, mais qui n'ont pas de zone à figures. A distance on jurerait qu'ils en ont une; de près on constate qu'on est dupe d'une fausse apparence. Au lieu d'y estamper une suite de personnages, l'ouvrier s'est contenté de tracer une série de stries verticales distantes l'une de l'autre de deux ou trois centimètres. L'effet décoratif est à peu près le même que celui qu'il aurait obtenu avec des figures, et le travail est simplifié. Cette pratique dérive de celle que nous avons décrite plus haut : c'en est en quelque sorte la contrefaçon.

Nous sommes loin des céramiques noires de style oriental qui se fabriquaient à la fin du septième siècle ou au début du sixième. C'est que le même instinct d'imitation, qui a d'abord porté les potiers

étrusques vers les modèles phénico-carthaginois, les a portés ensuite vers les modèles helléniques. Tout ici est grec en effet, non seulement les formes, qui par la pureté et l'élégance relative de leurs profils rappellent la plupart des types usuels de la céramique corinthienne, mais aussi, mais surtout la décoration. Si le procédé du cylindre



Fig. 306-307. — Grandes amphores en *bucchero nero* de Chiusi, avec bas-reliefs moulés et appliqués. Musée de Florence. Hauteur, 0m,80.

mobile paraît être d'origine orientale, en revanche les sujets sont grecs. Ils le sont si bien qu'on les retrouve, traités d'une manière à peu près identique, sur des monuments découverts en Grèce, sur une plaque d'or estampée provenant d'Athènes [1] et sur plusieurs bas-reliefs archaïques de Sparte [2].

1. Furtwaengler, *Arch. Zeitung*, XLII, 1884, p. 99 et suiv.; pl. VIII, 1.

2. *Mittheilungen* (Athènes), II, pl. XX-XXIV. Milchhœfer, *Anfänge der Kunst*, p. 229.

Cette évolution de l'industrie naissante du *bucchero nero* vers le style hellénique ne se produisit que dans les environs de *Cœre,* de *Veïi* et de *Tarquinii,* dans cette région maritime de la Toscane méridionale qui nous a livré tant de beaux vases corinthiens et qui a été au sixième siècle l'un des plus puissants foyers de l'hellénisme en Italie. En dehors des nécropoles de Véies, de Cervétri et de Cornéto, les vases noirs avec reliefs imprimés au rouleau ne se rencontrent que par exception.

Cette évolution, toute locale, fut aussi passagère. Pour des raisons que nous ne connaissons pas, la fabrication des terres noires avait pris à *Clusium* et dans les environs un développement extraordinaire. Un jour vint où les ateliers de cette région eurent comme le monopole de ce genre d'industrie et imposèrent leurs types à toute la Toscane. Or à *Clusium,* qui par sa situation loin de la mer était moins exposée que les villes maritimes à subir la réaction de l'hellénisme, les potiers avaient fidèlement conservé certaines traditions d'ornementation asiatique [1]. Le succès que rencontrèrent leurs poteries, et la mode qui s'attacha à ce qu'on pourrait appeler l'article de *Clusium,* eut pour effet de remettre en honneur l'emploi du décor oriental dans la céramique noire. A partir de la fin de sixième siècle [2], il n'y a plus d'un bout à l'autre de la Toscane qu'un seul genre de *bucchero nero,* dont le type, définitivement constitué, demeure longtemps populaire et ne disparaît guère que vers la fin du quatrième siècle [3].

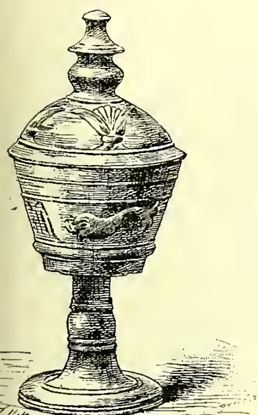
Les formes, qu'il est impossible de décrire en détail sous peine de s'engager dans une énumération fastidieuse [4], sont celles d'une vaisselle d'usage domestique. Il y a une grande quantité d'amphores de

1. Helbig, *Annali,* 1877, p. 407 et suiv., tav. d'agg. U, V, 6-8.

2. C'est en effet à ce moment qu'on voit pour la première fois le *bucchero* du style de Chiusi se répandre à Vulci, en même temps que les vases attiques à figures noires et à figures rouges. *Bulletino,* 1883, p. 162-168; 1884, p. 163.

3. Il est difficile de donner une date précise. Tout ce qu'on peut remarquer, c'est qu'avec les urnes cinéraires à sujets mythologiques, qui sont en usage au troisième siècle, on ne trouve pas de *bucchero nero.*

4. Voir un catalogue méthodique dans les *Notizie,* 1887, p. 366. Mais il ne s'agit là que de vases trouvés à Orviéto. On trouvera la plupart des types reproduits dans Micali, *Monumenti per servire,* pl. XXI-XXVII; *Monumenti inediti,* pl. XXVII-XXXII; Noël des Vergers, *l'Étrurie et les Étrusques,* III, pl. XVIII-XIX; Brongniart et Riocreux, *Musée céramique de Sèvres,* pl. VI.



308



309



310



311



312



313



314



315

Fig. 308-315. — Vase en *bucchero nero* de Chiusi avec reliefs moulés et appliqués. Musée de Florence. Au 1/8 de la grandeur réelle.

toutes dimensions [1] (fig. 306, 307), beaucoup de vases à verser rappelant plus ou moins le type de l'œnochoé à bec trilobé; des gourdes, des vases en forme d'oiseau ou de poisson; une multitude de canthares, de coupes plus ou moins profondes, de calices, de tasses à un ou plusieurs pieds; des ustensiles de table ou de cuisine, tels que des plats plus ou moins creux, des pots en forme de soupières, des cuil-

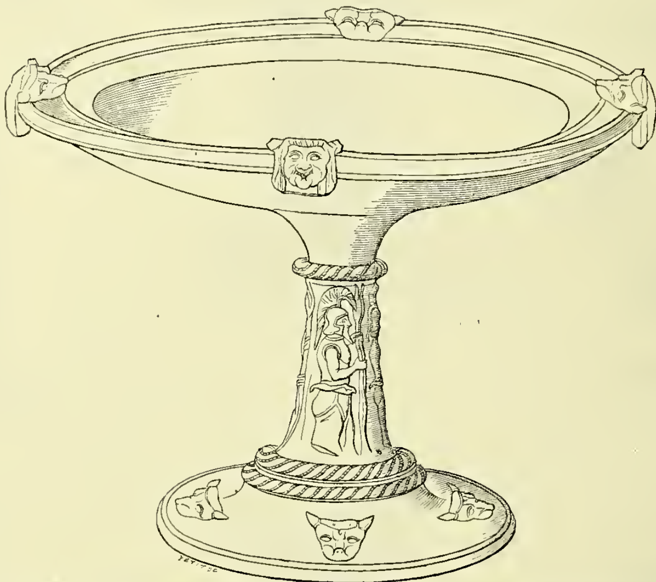


Fig. 316. — Coupe en *bucchero nero* avec reliefs moulés et appliqués. Musée de Florence. Micali, *Mon. p. serv.*, pl. XVII, 1. Au 1/3.

lers à manche (*simpula*), des marmites, des pilons, des réchauds ou *brasero* circulaires ou rectangulaires, avec une échancrure pour attiser le feu et des tiges pour remuer la braise [2].

A peu d'exceptions près, toutes ces poteries sont ornées de reliefs du haut jusqu'en bas, et souvent avec une telle profusion que le galbe disparaît sous la surcharge du décor. Il y a des figures d'hommes et d'animaux, des godrons, des filets, des boutons partout où l'on a pu en mettre, sur la panse, au pied, au col, sur les anses; il y a sur-

1. Quelques-unes ont jusqu'à 90 centimètres.

2. A l'époque où la fabrication de la céramique noire est en pleine activité, on fait aussi en *bucchero* autre chose que de la vaisselle, des canopes par exemple, des urnes cinéraires et jusqu'à des tableaux pour écrire, si toutefois tel était bien l'usage de certaines plaques rectangulaires que l'on trouve souvent dans les tombes de Chiusi avec un morceau de craie à côté (*Bulletino*, 1876, p. 84).

tout une multitude de masques qui se dressent sur les bords comme des antéfixes. Ajoutez à cela des cols en forme de tête de femme ou de tête de vache, des panses qui représentent soit un corps de poisson, soit un homme accroupi ou agenouillé, soit un oiseau; enfin des couvercles avec une colombe perchée au sommet.

Pour obtenir tous ces reliefs, voici comment il semble que l'on ait procédé. Les potiers devaient avoir un riche assortiment de figures variées, modelées sur une face et à dos plat, analogues à nos figures de pain d'épice. Ces figures, estampées à l'avance à l'aide de moules en forme de cachet, qui permettaient d'en tirer d'innombrables épreuves, ils les appliquaient sur la surface encore fraîche de l'argile, après y avoir préalablement étendu une couche de barbotine; puis, pour obtenir une adhérence complète et dissimuler les joints de la soudure, ils reprenaient avec un ébauchoir les bords du relief, les collant le plus possible contre le fond, aplatissant la pâte tout alentour, et comme ce travail, dont on peut encore voir les traces en y regardant de près [1], avait pour effet d'entamer un peu le relief de la figure, ils avaient soin d'en accentuer la silhouette en repassant les contours avec une pointe sèche. Ils faisaient ainsi plusieurs fois la même opération, de manière à former autour du vase une ou plusieurs zones décoratives, composées à la façon orientale soit d'un seul et même motif indéfiniment répété, soit de motifs différents collés les uns à côté des autres sans aucune conception d'ensemble, sans autre règle que la fantaisie du moment. Le hasard offrait-il à leur main un modèle, ils le prenaient aveuglément, quitte à le couper par la moitié s'il était trop grand (fig. 316). Ce travail achevé, il leur arrivait souvent de remplir ce qui restait de champ vide par des dessins incisés, suivant les procédés de cette décoration à graffites dont la tradition remontait aux origines de la céramique indigène : ils traçaient des canards, des bandes horizontales de rectangles coupés par des diagonales avec des points en étoile, des rectangles à diagonales alternant avec des lignes en S, des chevrons, des zigzags, des espèces d'arbres à branches divergentes, des méandres, des cercles, des lignes horizontales

1. Autour des figures le fond est toujours un peu inégal par suite des retouches et des raccords.

parallèles, des triangles, le tout finement gravé au trait ou pointillé avec une roulette dentée.

La réserve des reliefs estampés était indéfinie en ce sens qu'on pouvait tirer des cachets plusieurs milliers d'épreuves, mais au point de vue des sujets elle était assez limitée. En évaluant ceux-ci à une centaine environ, on ne serait pas loin de la vérité. Ils dérivent de

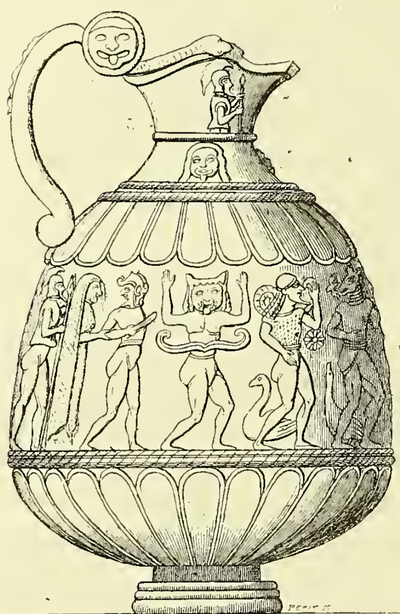


Fig. 317. — Vase en *bucchero nero*, dit d'Anubis. Musée de Palerme. Micali, *Mon. per serv.*, pl. XXII. Hauteur, 0m,40.

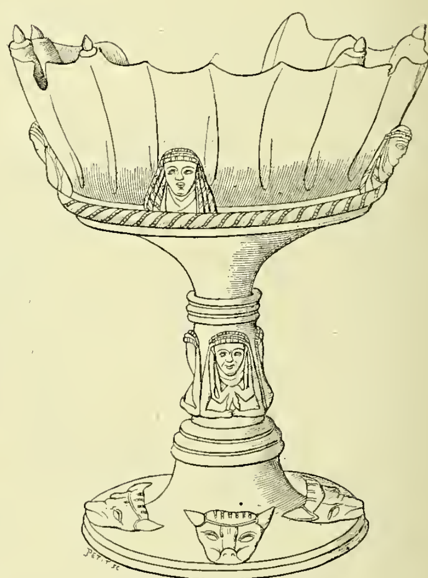


Fig. 318. — Vase de *bucchero nero* en forme d'*holkion*. Micali, *Mon. per serv.*, pl. XVII, 2. Hauteur, 0m,20.

trois sources différentes, égyptienne, assyrienne et grecque. Les masques de femmes voilées avec les cheveux symétriquement pendants le long des joues rappellent un type familier à l'art égyptien et que présentent une foule de petites fioles d'albâtre ou de faïence vernissée [1] (fig. 309, 315, 318). Il en est de même de cette divinité à tête de chien qu'on voit sur un vase du musée de Palerme [2] (fig. 317), ainsi que d'une petite figure de nain accroupi qui est sept fois reproduite sur une coupe de la collection Chigi, et dans laquelle on

1. Il y en avait dans la Grotte d'Isis à Vulci. Micali, *Monumenti inediti*, pl. IV, 2, 3, 4.

2. C'est le vase dit d'Anubis; il provient de la tombe Casuccini à Chiusi. Dennis, II, p. 318.

reconnaît l'image du dieu égyptien Ptah [1]. D'autre part, les lions couchés ou emportant leur proie (fig. 305, 307, 314), les daims paissants, les quadrupèdes ailés (fig. 305), l'Artémis persique (fig. 319) [2] ont leur origine dans l'art assyrien. Ces motifs égyptiens et assyriens sont si constamment mêlés sur les vases de *bucchero nero* qu'il est évident que les Étrusques ne les ont pas directement pris à l'Égypte et à l'Assyrie, mais reçus par l'intermédiaire d'un art mixte qui les avait déjà combinés, par l'intermédiaire de l'art phénicien. Enfin viennent des types et des sujets empruntés à l'art grec archaïque, Pégase par

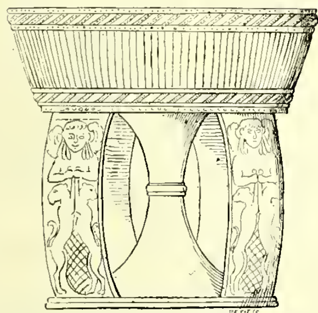


Fig. 319. — Tasse à pied en *bucchero nero* avec quatre supports arc-boutés. Musée de Florence. Micali, *Mon. per serv.*, pl. XXI, 1. Hauteur, 0m,16.

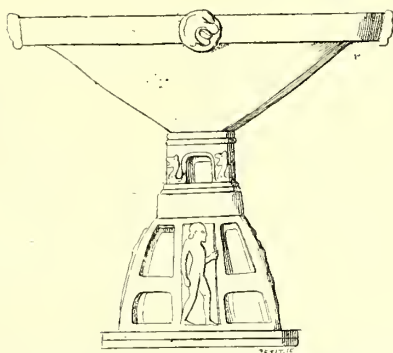


Fig. 320. — Coupe en *bucchero nero* avec support conique découpé à jour. Micali, *Mon. p. serv.*, pl. XXI, 6, Hauteur, 0m,18.

exemple [3], la Chimère [4], Persée et la Gorgone (fig. 317), Thésée et le Minotaure [5] (fig. 313), le guerrier debout armé de pied en cap [6] (fig. 316, 321), le groupe des deux personnages debout qui se tiennent embrassés [7].

La réunion, quelquefois sur un même vase, des sujets les plus disparates, le mélange des styles, la facture des reliefs, qui sont tantôt très plats, tantôt arrondis et comme boursouflés, tout cela indique

1. Helbig, *Bulletino*, 1879, p. 6.

2. Voir plus haut, p. 317, fig. 212.

3. Micali, *Monumenti per servire*, pl. XXV, 2; XXVI, 5.

4. Micali, *Monumenti p. serv.*, pl. XXVI, 2.

5. Lenormant, *Gazette archéologique*, 1879, pl. XVIII, n° 125. Il est curieux de remarquer que le vase qui présente ce sujet est surmonté d'une tête de taureau.

6. Micali, *Monumenti p. serv.*, pl. XXII.

7. Micali, *Monumenti p. serv.*, pl. XXII, 9, 10. Le groupe se retrouve sur une stèle de Sparte (*Mittheilungen* d'Athènes, II, p. 301) et sur un bronze d'Olympie (Curtius, *Arch. Bronzerelief aus Olympia*, p. 13). Voir Milchhœfer, *Anfänge der Kunst in Griechenland*, p. 187.

un art peu homogène et permet d'affirmer que les ouvriers qui fabriquaient le *bucchero* n'inventaient rien et se contentaient de combiner des modèles tout faits qu'ils prenaient à droite et à gauche. Ces modèles, on les trouve dans les objets d'origine exotique dont l'Étrurie est inondée au septième siècle. Les reliefs plats proviennent, à n'en pas douter, de plaques d'ivoire historiées, analogues à celles qu'on a recueillies dans plusieurs tombes toscanes antérieures au cinquième siècle [1]. Quant aux reliefs arrondis, ils dérivent des plaques de bronze à figures repoussées. De ces objets on prenait des surmoulages, et l'empreinte en creux ainsi obtenue servait de cachet pour tirer les épreuves à coller sur le *bucchero*.



Fig. 321.— Relief d'un vase de *bucchero nero*. Hauteur, 0m,19.

Le rapprochement que nous faisons ici entre les reliefs des céramiques noires et les figures repoussées des bronzes importés est d'autant plus naturel que les potiers étrusques s'ingénient visiblement à copier des originaux métalliques. Le *bucchero nero* est la contrefaçon en argile d'une vaisselle d'airain [2]. Sans parler des anneaux de suspension [3], voyez le type de certains supports, sortes de cornets coniques découpés à jour (fig. 320) ou de trépieds formés de lamelles plates plus ou moins courbées (fig. 319) ; voyez surtout les anses plates, sortes de rubans métalliques, dont il semble qu'il ait fallu ployer de force la rigidité. La forme la plus ordinaire est de celles qui ne se présenteraient jamais d'elles-mêmes à l'imagination d'un potier : elle se compose : 1° d'une lame droite qui part de l'orifice du vase et s'élève obliquement ; 2° d'une lame courbe qui s'arc-boute d'une part contre la précédente, d'autre part contre la panse, et 3° d'un

1. Annali, 1860, p. 481; 1887, p. 398-405. *Monumenti*, VI, pl. XLVI ; X, pl. XXXVII, 1, 1a.

2. Voir les observations de Lenormant (*Gazette archéologique*, 1879, p. 103, 107); de Helbig (*Bulletino*, 1875, p. 99) et de Loeschke (*Arch. Zeitung*, 1881, p. 35-40).

3. Micali, *Monumenti p. serv.*, pl. XXVI, 5.

contrefort appliqué perpendiculairement contre les deux lames comme pour les empêcher de s'écarter (fig. 311); quelquefois même un tenon complète le système. Quelle complication inutile! Mais supposez que l'anse est de bronze, et tout ce travail s'expliquera. On a du reste la preuve que les potiers du *bucchero* s'inspiraient de modèles métalliques : un manche de terre noire trouvé à Bolséna correspond à un manche de bronze découvert à Marzabotto [1]; et d'autre part une figure de divinité ailée, qui sert de pied à un réchaud, se retrouve presque identique dans la collection des bronzes de Pérouse [2].

Il nous reste à dire un mot, en terminant, d'une question qui s'est

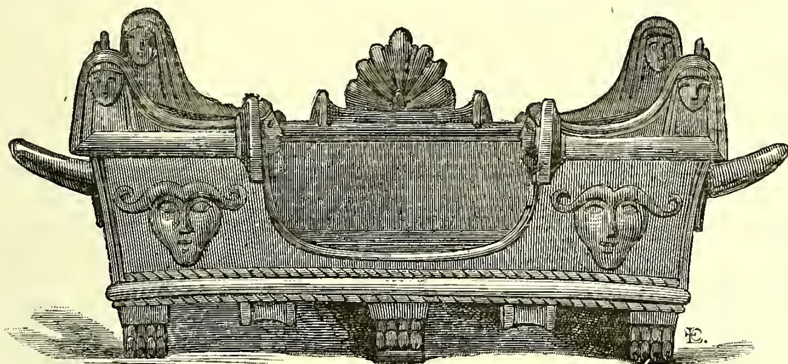


Fig. 322. — Réchaud à braise en *bucchero nero*. Musée du Louvre; au 1/5.

posée dans ces dernières années, celle de l'origine première du *bucchero nero*. Comme on a découvert quelques vases noirs à reliefs à Rhodes, à Chypre, à Cumes et à Sélinonte [3], on s'est demandé si la Grèce n'avait pas aussi fabriqué des céramiques de ce genre, et de là à considérer comme importées une partie de celles qu'on trouve en Étrurie, il n'y a qu'un pas. Mais outre que les poteries noires à reliefs recueillies hors de la Toscane sont rares et contrastent singulièrement par l'élégance de leurs formes, leurs dimensions et la simplicité de leur décor avec celles que nous venons d'étudier [4], les remarques que nous avons faites sur le passage du *bucchero italico*

1. *Bulletino*, 1875, p. 99. Gozzadini, *Di un antica necrop.*, pl. XVI, 4.

2. Micali, *Monum. p. s.*, pl. XXVII, 2; XXIX, 2. Voir plus haut, p. 317, fig. 213.

3. Dumont et Chaplain, *Céramiques*, p. 186.

4. Aussi ne puis-je croire avec M. Lenormant que ce soient des vases importés d'Italie en Grèce et en Sicile (*Catalogue Raifé*, p. 163).

au *bucchero nero* enlèvent tout crédit à l'hypothèse d'une importation [1]. Les céramiques noires appartiennent bel et bien à l'Étrurie, et si l'on en découvre d'analogues ailleurs, c'est que peut-être les Grecs ont essayé d'en fabriquer pour faire concurrence à la manufacture toscane [2]. Seulement si dans cette industrie les Etrusques ont su jusqu'à un certain point faire preuve d'invention, leur part d'originalité se borne à des procédés techniques et à la combinaison disparate d'éléments empruntés. Ce n'est qu'en copiant les formes de l'art oriental ou de l'art hellénique qu'ils ont réussi à transformer leur vieille céramique nationale et à constituer d'une manière définitive le *bucchero nero.*

§ 3. — LES VASES PEINTS.

Les nécropoles étrusques ont livré une quantité innombrable de vases peints. Il y en a partout, aussi bien dans l'Étrurie circumpadane que dans la Toscane. Les neuf dixièmes des vases peints qui forment les grandes collections céramiques de l'Europe proviennent d'Étrurie. De là le nom de *vases étrusques* que pendant longtemps on leur a donné et que bien des gens mal informés leur donnent encore. Est-il nécessaire de rappeler que justice est faite de cette dénomination vicieuse? Les vases peints sont grecs et appartiennent à l'histoire de l'art hellénique. Aussi n'aurions-nous rien à en dire ici s'il ne fallait pas expliquer leur présence en Étrurie et indiquer tout au moins, faute de pouvoir les résoudre, les principaux problèmes que cette présence soulève.

Les fouilles faites depuis quelques années dans la nécropole de Cornéto ont permis d'établir avec assez de précision le moment où la céramique peinte fait son apparition en Toscane. Dans les tombes à *pozzo* on rencontre quelques poteries décorées au pinceau; mais outre

1. M. Helbig, qui l'avait soutenue d'abord (*Bulletino*, 1875, p. 98), reconnaît maintenant que le *bucchero nero* dérive du *bucchero italico* (*Bulletino*, 1885, p. 119).

2. En tous cas, ils n'en ont pas fabriqué beaucoup, sans doute parce qu'ils se sont aperçus qu'avec leurs vases peints ils faisaient en Toscane une concurrence bien plus avantageuse à la céramique noire du pays.

que l'ornementation se réduit à fort peu de chose, à quelques petits dessins géométriques tracés au lait de chaux, le nombre de ces poteries est peu considérable. Les vases peints ne commencent véritablement à se montrer que dans les tombes qui succèdent aux *pozzi,* dans les tombes à *fossa* [1]. Ils appartiennent tous à la catégorie des céramiques grecques de style primitif, à raies brunes, noires ou orangées sur fond jaune, que l'on recueille à Chypre, à Rhodes et dans les îles de l'Archipel. Dans les tombes à *fossa* les plus récentes se présentent quelques menus vases corinthiens à panse sphérique ou ovoïde décorés de motifs végétaux et de figures animales [2]. Bientôt avec les tombes à *corridoio* paraissent les poteries corinthiennes avec figures humaines et inscriptions [3]. A partir de ce moment les céramiques peintes se multiplient dans les sépultures étrusques ; partout abondent les vases à figures noires sur fond rouge et à figures rouges sur fond noir, vases de toutes les dimensions et de tous les styles, depuis le cratère et l'amphore jusqu'à l'aryballe, depuis le style sévère des contemporains de Pisistrate jusqu'au style banal de la décadence. Cela dure ainsi jusque vers le troisième siècle avant notre ère : à ce moment, pour des raisons que nous ne connaissons pas et qui n'ont rien à faire, quoi qu'on en ait dit, avec le sénatus-consulte des Bacchanales [4], les vases peints disparaissent en Étrurie : il est rare qu'on en trouve dans les tombes qui contiennent des urnes à bas-reliefs mythologiques, des miroirs gravés ou des monnaies campaniennes [5]. Ainsi, durant une période d'environ quatre siècles, l'Étrurie a été inondée de vases peints. D'où venaient-ils ?

Pour les vases à raies brunes ou noires sur fond jaune, il ne saurait y avoir aucun doute : ce sont des produits importés. Ils sont tous, en effet, façonnés au tour : or au septième siècle et au commencement du sixième, époque qui correspond à la diffusion de ces poteries en Toscane, les Étrusques ne connaissent pas encore cet instrument. S'il leur arrive de vouloir imiter ce genre de poteries, ils ne réussissent à faire que des

1. *Notizie,* 1882, p. 205.
2. *Bulletino*, 1885, p. 78, 121-122.
3. *Notizie*, 1882, p. 207.
4. Le sénatus-consulte datant de 186 av. J.-C., est en effet très postérieur à la disparition de l'industrie des céramiques peintes. Voir Rayet et Collignon, *Céramique grecque*, p. 327.
5. *Bulletino*, 1869, p. 174.

vases informes, grossièrement peints et avec des couleurs qui s'écaillent[1]. On peut en dire autant, et pour la même raison, des vases de style corinthien primitif : eux aussi paraissent en Étrurie à une époque où le tour est inconnu[2].

Avec les vases de style corinthien développé, c'est-à-dire présentant des compositions à figures et souvent des inscriptions, le problème devient plus délicat. Non pas que l'on doute de l'origine corinthienne du type que ces vases représentent : les découvertes faites sur le territoire de Corinthe et dans les environs ne laissent sur ce point aucune incertitude[3]. Mais il se trouve que les vases de ce style provenant d'Étrurie ne sont pas identiques à ceux que l'on a jusqu'ici recueillis à Corinthe ou dans les colonies corinthiennes. Sans doute ils ont avec ceux-ci une étroite parenté ; le caractère des sujets est analogue de part et d'autre, ainsi que l'alphabet des inscriptions. Mais le système de l'ornementation est un peu différent : « les scènes sont plus compliquées ; la composition est disposée avec art, le dessin beaucoup plus sûr ; il est recouvert de couleurs nettes et voyantes, rouge, brun, noir, violet, blanc[4] ; » certaines formes dominent, qui jusqu'alors étaient assez rares, celle de l'hydrie, et surtout celle de l'amphore dite à colonnettes (*kéléb é*), avec panse arrondie et avec rebord plat à forte saillie, soutenu de chaque côté par les branches d'une anse presque verticale. Ces traits sont si particuliers qu'il a paru difficile d'attribuer à cette série céramique la même origine qu'aux vases corinthiens proprement dits et comme on ne la rencontre que dans la nécropole de Cervétri[5], on a été amené à y voir une poterie corinthienne fabriquée en Italie[6].

Mais il y a des distinctions à faire parmi les vases de cette série : les uns sont certainement des œuvres grecques : nous n'avons pas à nous en occuper ici, soit qu'ils aient été fabriqués en Grèce même, soit qu'ils proviennent, comme cela est probable, d'ateliers helléniques

1. *Bulletino*, 1885, p. 213.
2. *Bulletino*, 1885, p. 120 et suiv.
3. Dumont et Chaplain, *Céramiques*, p. 231-244.
4. Dumont et Chaplain, *Céramiques*, p. 245.
5. Il y a cependant deux vases de ce style provenant de Capoue (*Greek and etruscan vases in the Brit. mus.*, 559 ; Heydemann, *Vasensammlung*, 685), et un provenant de Vulci (Furtwängler, *Vasensamml. im Antiquarium*, n. 1657).
6. Dumont et Chaplain, *Céramiques*, p. 260-262. Rayet et Collignon, *Céramique grecque*, p. 69 et suiv.

établis à *Cœre*[1]. Les autres paraissent être des imitations de la céramique corinthienne, et l'on peut se demander si ces imitations sont dues à des artisans étrusques[2]. La question a mis aux prises les céramographes les plus autorisés et n'est pas près d'être close. Pour affirmer que ces vases ne sont pas grecs comme les autres, il faudrait être sûr qu'il n'y a pas eu en Grèce, à Corinthe même ou dans les nombreuses colonies de cette ville avec lesquelles l'Étrurie était en relations, un style corinthien dégénéré. M. Pottier signale, d'après M. Smith, une amphore du Musée Britannique qui, bien que trouvée en Grèce, offre tous les caractères des poteries d'imitation généralement attribuées aux fabriques étrusques[3]. On observe, il est vrai, sur plusieurs vases de Cervétri et de Vulci[4] certaines particularités de costume qui semblent indiquer une origine toscane; des femmes, par exemple, coiffées du *tutulus,* chaussées de sandales à la poulaine (*calcei repandi*) et vêtues de robes identiques à celles des danseuses figurées sur les fresques de Cornéto. Mais rien ne prouve d'abord que ce costume ait été exclusivement propre aux populations de l'Étrurie. C'était une mode asiatique qui leur avait été apportée au septième siècle, en même temps que la civilisation orientale, et qui a pu être aussi bien apportée à d'autres qu'à elles[5]. La Grèce, elle aussi, à l'époque archaïque, a eu des costumes analogues, venus de l'Orient; on voit en particulier sur plusieurs bas-reliefs de Sparte des *calcei repandi*[6]. Savons-nous si parmi les nombreuses colonies corinthiennes qui s'étaient fondées au septième siècle, à une époque où la Grèce ne s'était pas encore débarrassée des modes orientales, il ne s'en trouvait pas quelqu'une qui en eût conservé la tradition, abandonnée depuis dans la métropole? En second lieu, on

1. M. Helbig, qui avait commencé par les regarder comme des imitations étrusques, a depuis reconnu que sa première opinion n'était plus soutenable (*Hom. Epos*, p. 206, 207). Il est prouvé en effet que ces vases se rencontrent dans des tombes antérieures à la fin du sixième siècle (*Bulletino*, 1881, p. 161, n° 11). Nous avons vu ce qu'est l'industrie céramique des Étrusques à cette époque. Elle est encore dans la période des tâtonnements. Elle est surtout d'une maladresse enfantine quand elle veut décorer des poteries au pinceau : y a-t-il rien de plus pauvre en effet que les marmites peintes de Cervétri figurées plus haut à la page 461?

2. Sur cette question, voir Helbig, *Annali*, 1863. p. 210 et suiv.; Förster, *Annali*, 1869, p. 164; Brunn, *Probleme in der Geschichte der Vasenmalerei;* Klein, *Euphronios*, p. 40 et suiv.

3. Dumont et Chaplain, *Céramiques*, p. 275.

4. Décrits par M. Pottier dans Dumont et Chaplain, *Céramiques,* p. 269 et suiv.

5. *Annali*, 1884, p. 152.

6. *Mittheilungen* (Athènes), II, pl. XX, XXII, XXIV.

peut très bien concevoir que des céramistes grecs, travaillant à *Cœre* par exemple, aient cherché les moyens de plaire davantage à la clientèle indigène en travestissant à la toscane des personnages mythiques de la Grèce. Quoi qu'il en soit, l'origine étrusque des vases en question n'est pas démontrée. Dans l'état actuel de la science céramographique on ne peut que se tenir sur une prudente réserve.

Si l'on passe en revue les différentes classes de vases peints recueillis dans les nécropoles toscanes, on arrive presque toujours à conclure à une importation.

Voici, par exemple, des amphores d'un type analogue à celui de *Cœre,* mais faites d'une terre plus rouge et plus richement décorées, avec des groupements de figures symétriques, un dessin relevé d'une multitude de traits incisés et des inscriptions en caractères non corinthiens. Il est certain qu'elles ne sont pas étrusques : elles proviennent soit de Chalcis, soit des colonies chalcidiennes en Italie, peut-être de Cumes [1].

En voici d'autres dont le type est la coupe dite d'Arcésilas, trouvée à Vulci [2], à fond jaunâtre avec figures noires, relevées d'engobes rouges et bleus. L'alphabet des inscriptions n'est ni celui de Corinthe ni celui de Chalcis. Comme les précédents, ces vases ne sont pas étrusques : on incline à les attribuer, sinon à la Cyrénaïque, du moins à une fabrique située dans une colonie grecque d'Afrique [3].

Un vase de Cervétri, souvent cité comme type des premiers essais de la peinture céramique en Étrurie [4], le vase de Polyphème, représente une autre catégorie de poteries, qui dérivent par leur style des modèles corinthiens et chalcidiens, mais qui offrent un choix de sujets plus variés et des inscriptions en caractères attiques. Des poteries analogues ayant été trouvées à Égine, à Phalère et sur l'acropole d'Athènes, il est difficile de douter que la fabrique en ait été en Attique et que celles qu'on découvre en Étrurie y aient été importées [5]. Il en est de même d'une série de vases d'un style intermédiaire

1. Dumont et Chaplain, *Céramiques*, p. 276 et suiv.
2. Cabinet des médailles à Paris.
3. Dumont et Chaplain, *Céramiques*, p. 293 et suiv. Rayet et Collignon, *Céramique*, p. 81-85.
4. Förster, *Annali*, 1869, p. 157 et suiv. *Monumenti*, IX, pl. IV.
5. Dumont et Chaplain, *Céramiques*, p. 314 et suiv. (chapitre rédigé par M. Pottier).

entre celui de la fabrique corinthienne et celui de la fabrique attique, série dont le plus beau type est le fameux vase François, signé Ergotimos et Clitias [1]. Le nom d'Ergotimos se lit sur un vase d'Égine [2], preuve que l'artiste avait son atelier, non pas en Italie, mais en Grèce, et très probablement en Attique. D'Attique aussi proviennent les amphores panathénaïques qui se rencontrent quelquefois dans les tombes étrusques. Personne n'en doute plus aujourd'hui; deux portent d'ailleurs le nom d'un archonte athénien connu [3].

Nous arrivons enfin à la série des vases à figures noires et à figures rouges, dont l'Étrurie, surtout la nécropole de Vulci, a fourni plusieurs milliers [4]. Eux aussi peuvent être considérés comme des produits de l'industrie athénienne importés en Toscane [5]. Dans le nombre, en effet, il y en a beaucoup qui portent la signature d'un artiste. Or il se trouve que les mêmes signatures se lisent sur des vases de même style découverts hors de la Toscane, dans l'Italie du nord, en Campanie, en Sicile, en Cyrénaïque, en Crimée, dans la Grèce propre [6]. Comme il est impossible de croire que tous ces artistes se soient successivement transportés à tous les points où l'on rencontre un vase signé de leur nom, il faut admettre que chacun d'eux avait son atelier dans une ville dont le commerce rayonnait à la fois sur la Toscane, le Bolonais, la Sicile, la Campanie, la Crimée, l'Égypte, les îles et la Grèce. Or il n'y a qu'une ville qui entre le sixième et le troisième siècle remplisse cette condition, c'est Athènes, laquelle avait, nous le savons, des colonies à Adria et à Panticapée (Kertsch) et qui entretenait des

1. Il provient de Chiusi et se trouve aujourd'hui au musée de Florence. Voir *Annali*, 1848, p. 299-382; *Monumenti*, IV, pl. LIV-LVIII.

2. Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, pl. 238 Klein, *Meistersignaturen*, p. 37.

3. Rayet et Collignon, *Céramique*, p. 141.

4. Gerhard, *Rapporto vulcente*.

5. Kramer, *Ueber den Stil und die Herkunft der bemalten griech Thongefässe*, Berlin, 1837. O. Jahn, *Vasensammlung*, p. CCXXXVII et suiv.

6. Ainsi le nom d'Ergotimos se rencontre à Chiusi et à Égine; celui d'Exékias à Vulci, à Cervétri et à Athènes; celui de Taleidès à Vulci et à Girgenti; celui de Nicosthénès à Vulci, à Cervétri, à Girgenti, à Athènes, à Naucratis en Égypte; celui de Tléson à Vulci et à Corinthe; celui d'Euergidès à Cervétri, à Capoue et à Corinthe; celui d'Épictétos à Vulci, à Orviéto, à Capoue, à Tanagre, à Athènes et à Kertsch en Crimée; celui d'Epilykos à Vulci et à Tanagre; celui d'Hermaios à Vulci et à Chypre; celui de Khélis à Vulci et à Athènes; celui de Khakhrylion à Vulci, à Orviéto, à Chiusi, à Marzabotto, à Adria, à Vélanidéza en Attique et à Chypre; celui d'Euphronios à Vulci, à Cervétri, à Bomarzo, à Viterbe, à Cornéto, à Athènes; celui d'Andokidès à Vulci, à Chiusi et à Athènes; ceux de Philtias et Deiniadès à Vulci, à Cornéto, et à Éleusis; celui d'Euthymidès à Vulci, à Nola et à Adria. — Ces détails sont tous empruntés au catalogue de Klein, *Meistersignaturen*.

relations de commerce très actives avec la Toscane, la Campanie, la Sicile et la Cyrénaïque. Il est donc probable que ces vases signés sont d'origine attique.

On peut aller plus loin. De récentes découvertes faites à l'Acropole permettent d'affirmer qu'Andokidès et Euphronios étaient Athéniens et travaillaient à Athènes. Or Khakhrylion a signé un vase en collaboration avec Euphronios ; il doit donc avoir eu son atelier voisin de celui d'Euphronios, c'est-à-dire à Athènes aussi. D'autre part Euthymidès, qui se vante d'être plus fort qu'Euphronios [1], doit avoir été le compatriote de celui dont l'industrie lui faisait ainsi concurrence et qu'il prétendait surpasser. Voilà donc un groupe de quatre céramistes qu'on peut considérer comme Athéniens. Cette conclusion se vérifie par les observations suivantes : on lit souvent sur les vases des noms d'éphèbes accompagnés de l'épithète καλός. Ces noms, qui désignent probablement des jeunes gens à la mode, sont des espèces de réclames, analogues à celles de nos industriels, qui donnent à un vêtement ou à une friandise le nom d'un acteur à succès ou bien encore qui façonnent des bouteilles représentant une personnalité populaire. Si donc sur plusieurs vases de même style, et qu'à première vue on est en droit de rapporter à la même époque, on trouve le même nom d'éphèbe, il est vraisemblable que les potiers dont ces vases portent la signature sont au courant des mêmes modes et des mêmes scandales, vivent au milieu de la même société. Or le nom du beau Léagros figure sur des vases d'Euphronios, de Khakhrylion et d'Euthymidès.

Voici maintenant un autre groupe de céramistes athéniens : Python a travaillé avec Duris et avec Epictétos; celui-ci de son côté a travaillé avec Nicosthénès, Pamphaios, Hischylos et Pistoxénos. Tous ces collaborateurs doivent être des voisins, de même que Hiéron, qui se réclame comme Duris du bel Hippodamas. Or Duris et Euphronios vantent tous deux le beau Panaitios. Tout le groupe est donc de la même ville qu'Euphronios, et comme Euphronios est Athénien, tout le groupe l'est aussi.

1. Klein, *Meistersignaturen*, p. 194 : ὡς οὐδέποτ' Εὐφρόνιος.

Les vases en question trahissent du reste leur origine attique. Sans parler ici du style, dont la pureté exclut *a priori* toute idée de fabrication étrusque, sans parler des inscriptions, qui présentent tous les traits caractéristiques de l'épigraphie athénienne, on remarque que parmi les noms des beaux éphèbes plusieurs sont ceux d'Athéniens célèbres, appartenant aux plus riches familles de la cité, qui, au temps de leur brillante et folle jeunesse, avant de jouer un rôle politique ou militaire, avaient beaucoup fait parler d'eux et donné le ton à la mode : ce sont par exemple Hippocratès, le frère de Clisthène[1]; Mégaclès, l'oncle de Périclès et le grand-père d'Alcibiade; Léagros, qui fut stratège en 465; Glaucon, fils de Léagros, de la tribu Acamantide, mentionné par Thucydide[2]; Olympiodoros, qui commanda une troupe de cavalerie à la bataille de Platées[3]; Panaitios, qui se distingua à Salamine[4]; enfin Alcibiade, qui par ses scandales extraordinaires méritait plus que tout autre de figurer dans cette galerie et dont on s'étonnerait à bon droit de ne pas rencontrer le nom[5].

On est ainsi conduit à attribuer une origine attique, sinon à tous les vases signés que l'Étrurie nous a conservés, du moins à la plupart d'entre eux. Et comme à côté de ceux-là, il y en a beaucoup d'autres qui présentent des sujets analogues, qui sont traités de la même manière et qui semblent sortir de la même fabrique, on arrive à cette conclusion qui, pour n'être pas absolument démontrée, est du moins très vraisemblable, que la plupart des vases peints de style attique trouvés en Toscane y ont été importés d'Athènes.

Si l'on est en droit de revendiquer pour les fabriques grecques la grande majorité des vases peints provenant de l'Étrurie, il y en a cependant quelques-uns qui sont des produits de l'industrie étrusque. Les céramiques de ce genre étant à la mode en Italie et se payant sans doute assez cher, il arriva ce qui arrive toujours en pareil cas : on essaya de les contrefaire. Les potiers indigènes se mirent à fa-

1. Sur un vase où figure son nom est représentée la fontaine d'Athènes, dite Callirrhoé, désignée par une inscription. Rayet et Collignon, *Céramique grecque*, p. 116.

2. Thucydide, I, 51.

3. Hérodote, IX, 21.

4. Hérodote, VIII, 82.

5. Sur tous ces personnages voir l'article de Studniczka, *Jahrbuch d. k. d. arch. Instit.*, II, 1887, p. 159 et suiv.

briquer de faux vases grecs pour profiter de la vogue dont jouissaient les vrais. Aucun peuple, aucun temps n'échappe à de pareilles tentations. Les Étrusques y échappèrent d'autant moins que la contrefaçon, ou si l'on veut l'imitation, était dans les habitudes séculaires de leur industrie. De bonne heure, ils essayèrent de décorer des vases au pinceau sur le modèle de ceux que le commerce leur apportait; la tentative ne fut pas heureuse, nous l'avons vu, et je doute que jamais ils aient réussi à faire quelque chose de comparable même



Fig. 323. — Ajax (*Aivas*) se jetant sur son épée. Peinture sur un vase de fabrique étrusque. *Monumenti*, II, pl. VIII, A.

aux plus médiocres productions de la céramique grecque. Pour ne prendre ici que des pièces dont l'origine ne saurait être discutée, y a-t-il rien de plus pauvre comme dessin, de plus grossier comme peinture, de plus mauvais comme technique [1], que le vase représentant la mort d'Ajax (fig. 323) [2]? C'est un barbouillage fait à grands coups de pinceau. On peut en dire autant de trois vases à fond jaunâtre avec figures tracées en brun et retouchées à la couleur blanche, qui ont

1. Sur les vases peints de fabrication étrusque, les couleurs sont en général mauvaises et mal fixées : la couverte s'écaille souvent.

2. Le revers de ce vase montre Actéon (*Aitaiun*) dévoré par ses chiens. — Pour les vases peints de fabrication étrusque, voir *Annali*, 1831, p. 73-175; 1834, p. 54-56, 264-294; 1878, p. 81; 1881, p. 160. *Bulletino*, 1847, p. 81-86; 1885, p. 79. Zannoni, *Scavi*, pl. IX, 13; XXIV, 1. Birch, *Ancient pottery*, p. 461. Rayet et Collignon, *Céramique*, p. 324. Les vases peints de fabrique étrusque portent souvent des inscriptions dans la langue du pays.

été trouvés à Orviéto[1] : on y voit une série de scènes infernales, représentées avec le réalisme que comportent presque toujours les sujets de cette catégorie chez les Étrusques; c'est un amas confus de démons grimaçants et d'êtres fantastiques, grossièrement dessinés, comme par la main d'un enfant, et semblables à d'affreuses caricatures. Le cratère de Vulci, représentant les adieux d'Admète et d'Alceste en présence de Charon et d'un génie brandissant des serpents, est d'une facture un peu moins barbare, mais le dessin est bien lourd et bien incorrect (fig. 324) : il est évident que les Étrusques n'ont jamais été, en fait de peintures céramiques, que de maladroits apprentis. Et cependant tous les vases que nous citons là sont des environs du troisième siècle, c'est-à-dire d'un temps où l'art toscan n'est plus à ses débuts. Il est vrai que jusqu'alors, s'il y a eu ici ou là de la part de quelques ouvriers isolés une tentative pour imiter les vases peints de la Grèce, ce genre d'industrie n'a guère eu l'occasion de se développer, en face des innombrables importations attiques. D'autre part



Fig. 324. — Adieux d'Alceste et d'Admète. Cratère de fabrication étrusque. *Bulletino*, 1847, p. 81-86.

1. Kœrte, *Annali*, 1879, p. 299 et suiv.; tav. d'agg. V. *Monumenti*, XI, pl. IV, V.

au moment où, ces importations venant à cesser, les ateliers étrusques sont amenés à fabriquer eux-mêmes des vases peints, l'Italie méridionale, à qui ils empruntent des modèles et peut-être des ouvriers, ne leur offre plus qu'un art abâtardi, dégénéré, sur le point de disparaître [1]. Les traditions qu'ils recueillent n'étant plus celles de la belle céramique attique, leur inexpérience est condamnée d'avance à ne faire que de misérables essais [2].

§ 4. — LA CÉRAMIQUE ÉTRUSCO-CAMPANIENNE.

Nous avons suivi l'histoire de la céramique en Étrurie jusqu'à la fin du quatrième siècle avant notre ère. A partir de cette époque une révolution s'accomplit dans cette industrie. Tous les anciens types disparaissent, aussi bien les vases de *bucchero nero* que les vases peints, pour faire place à des poteries d'un genre tout nouveau [3].

Ce qui domine, c'est une vaisselle faite d'une terre rouge très fine, dont la surface est entièrement couverte d'un vernis noir brillant avec un décor en relief. Les formes sont celles de la belle céramique hellénique, le cratère, l'amphore, l'œnochoé, le canthare, la kylix, le skyphos, le lécythe, l'olpé, l'aryballe, etc. Mais elles se distinguent par leur élégance et leur légèreté : les pieds sont d'ordinaire très évidés, les anses minces et d'une courbure gracieuse, les attaches délicates, les parois de faible épaisseur (fig. 325-330). On ne peut douter que les potiers n'aient eu sous les yeux des modèles métalliques : qui sait

1. Kœrte, *Arch. Zeitung*, 1884, p. 81 et suiv.

2. Parmi les vases peints recueillis en Étrurie, il faut signaler deux vases à figures rouges sur fond noir provenant de Cività Castellana et présentant plusieurs figures mythologiques : sur l'un d'eux les figures sont désignées par des inscriptions en latin (*Canumede*, [*die*] *s pater*, *Cupido*, *Menerva*). Ces vases ont sans doute été importés du Latium en Toscane (*Notizie*, 1887, p. 175; *Mittheilungen* de Rome, II, p. 232). Dans la même localité on a découvert deux coupes, d'une technique analogue à celle des vases précédents, présentant un sujet identique à celui d'un miroir célèbre, la réunion de Bacchus et de Sémélé, avec cette seule différence que la composition est retournée. Les figures sont dans un médaillon qui porte en exergue une inscription falisque (*Notizie*, 1887, p. 273).

3. Ces poteries sont rares dans la nécropole d'Orviéto, l'ancienne *Vulsinii*, détruite en 264 av. J.-C. Elles sont très nombreuses au contraire dans la nécropole de Bolséna (*Vulsinii novi*), laquelle est postérieure à 264. Koerte, *Annali*, 1877, p. 95, 184. *Notizie*, 1887, p. 91.

même si dans bien des cas ils n'ont pas pris de ces modèles des surmoulages[1]? En tous cas, la plupart des formes se retrouvent presque identiques dans la vaisselle de bronze ou d'argent de l'époque gréco-romaine, à Pompéi par exemple[2].

L'ornementation, elle aussi, suppose un original métallique. Les



Fig. 325-330. — Vases étrusco-campaniens à vernis noir brillant et à reliefs. *Gazette archéologique*, 1879, pl. VI. Dennis, I, pl. CXI, 16. *Notizie*, 1885, pl. X, 7.

vases les plus simples ont la panse lisse, avec des oves, des filets ou quelques cannelures verticales au pied ou au goulot (fig. 326, 327, 330); d'autres sont cannelés du haut jusqu'en bas, à l'exception du col et des anses. Mais le plus souvent à ces motifs simples s'ajoutent des reliefs plus historiés, des guirlandes de feuillage ou de fruits, des pal-

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1880, p. 113. *Annali*, 1879, p. 105. *Bulletino*, 1875, p. 100.
2. Overbeck-Mau, *Pompei*, p. 446 et suiv.

mettes et surtout des masques, analogues à ceux qui sur les vases métalliques s'appliquent aux points d'attache des anses pour dissimuler les soudures (fig. 328-330). Tous ces reliefs sont imprimés avec un cachet à main libre soit directement sur le vase lui-même, soit à part et collés ensuite au moyen d'une couche de barbotine. Ce travail de raccord se fait avant l'application de la couverte noire vitrifiable. Parmi les pièces les plus remarquables on peut citer une magnifique amphore d'Orbétello, qui se trouve aujourd'hui au musée de Florence. On y remarque la plupart des ornements indiqués plus haut, les cannelures, les oves, les raies de cœur, la guirlande de feuillage et de fruits. Les anses sont à volutes avec rosaces et palmettes. Au milieu de la panse court une zone horizontale, bordée de perles, sur laquelle se détache en relief un groupe de figures décoratives (deux griffons attaquant un cerf) indéfiniment répété, obtenu sans doute à l'aide d'un cylindre cachet mobile sur un axe (fig. 331).

On pourrait être tenté de rapprocher ces poteries du *bucchero nero,* puisqu'elles sont, comme lui, noires et à reliefs. En réalité il y a là deux groupes céramiques parfaitement distincts, qui n'ont rien de commun l'un avec l'autre et qu'il est impossible de relier. Ici la pâte est rouge et le noir n'est qu'à la surface ; là, au contraire, la pâte est noire dans toute son épaisseur : ici le vernis est brillant et à reflets métalliques ; là c'est plutôt un brunissage qu'une glaçure. Autant les formes du *bucchero nero* sont lourdes et massives, autant celles que nous avons ici sont légères et sveltes. Le *bucchero* est chargé de reliefs d'un type conventionnel et archaïque, plus ou moins grossier ; ici le décor se compose de motifs gracieux, jetés avec goût, qui font l'effet d'une ciselure délicate.

L'origine de cette poterie nouvelle n'est pas en Étrurie, mais en Campanie. C'est là que la fabrication paraît en avoir pris naissance ; c'est là aussi qu'on en trouve le plus. Les principaux ateliers étaient sans doute à Cumes et dans les environs [1]. Ce que nous savons des rapports de l'Étrurie et de la Campanie au troisième siècle explique

1. Birch, *Ancient pottery,* p. 413 et suiv. Gamurrini, *Annali,* 1872, p. 284. *Gazette archéologique,* 1879, p. 38 et suiv. Rayet et Collignon, *Céramique grecque,* p. 344 et suiv.

suffisamment la diffusion de cette céramique à travers la Toscane. Je serais donc porté à considérer une grande partie des vases à vernis noir trouvés au nord du Tibre comme des importations. Quelques-uns cependant sont des imitations étrusques, du moins à en juger d'après leur facture peu soignée et la mauvaise qualité du vernis, qui s'écaille facilement, toutes choses qui semblent indiquer une œuvre de contrefaçon [1]. On peut même dire qu'il y avait à *Tarquinii*, à *Vulsinii* et à *Volaterræ* des ateliers fabriquant des vases à vernis noir sur le modèle de ceux de la Campanie [2]. Ainsi s'explique le nom de poteries *étrusco-campaniennes* qu'on donne à cette catégorie de poteries.



Fig. 331. — Amphore d'Orbétello, à vernis noir brillant. Musée de Florence. *Notizie*, 1885, pl. X, 6. Hauteur, 0m,48.

On trouve quelquefois dans les tombes étrusques du troisième siècle des plats avec renflement hémisphérique au centre de la cuvette, du type de ce qu'on appelle la phiale à ombilic, type très ancien et qui dérive d'un genre de patère métallique commun en Grèce et en Étrurie [3]. Ces phiales sont, comme les vases décrits plus haut, en terre rouge, couverte entièrement d'un vernis noir brillant. Si nous les mettons à part, c'est qu'elles présentent une ornementation d'un caractère spécial. Celle-ci se compose de reliefs estampés symétriquement au fond de la cuvette et tournant autour du renflement central, suivant une disposition familière à l'art oriental, que l'on observe sur les coupes phéniciennes de Cervétri et de Palestrina [4]. Elle se réduit parfois à quatre tiges de feuillage, comme sur un plat d'Orbétello [5]; mais le plus souvent elle

1. *Bulletino*, 1885, p. 40, 41, 202. *Notizie*, 1887, p. 91.

2. *Gazette archéologique*, 1879, p. 46. *Notizie*, 1887, p. 91.

3. Ce genre de patères paraît pour la première fois en Étrurie à la fin du septième siècle : il y en a plusieurs exemples dans le mobilier de la tombe Regulini-Galassi et de la tombe *del Duce* à Vétulonia.

4. Perrot et Chipiez, *Hist. de l'art*, III, p. 758.

5. *Notizie*, 1885, p. 244.

comporte des figures, dont le groupe se répète quatre fois, avec de légères variantes, l'ouvrier ayant employé quatre cachets différents. Plusieurs phiales offrent des sujets identiques et sortent d'un même moule. C'est ainsi que sur deux d'entre elles, qui proviennent l'une de Vulci [1], l'autre de Cornéto [2], on voit les aventures d'Ulysse en quatre tableaux, d'abord Ulysse se faisant attacher au mât de son vaisseau pour passer devant les Sirènes, puis Ulysse lié à son mât, passant devant le rocher fatal, puis Ulysse luttant contre Scylla; enfin le héros débarquant à Ithaque. Un motif très répandu est le quadrige lancé au galop, guidé par une Victoire ailée et monté tantôt par une divinité, tantôt par une autre [3]. Sur la phiale de Cornéto que nous avons reproduite plus haut [4], et sur laquelle on retrouve le motif du char tournant autour de l'ombilic, les figures se répartissent en quatre groupes distincts : 1° Pluton enlevant Proserpine en présence de Mercure et de Minerve, dont l'un précède et l'autre suit le char prêt à partir; 2° derrière Minerve, Cérès debout dans un char et courant à la recherche de sa fille; 3° Mars à pied suivi d'une divinité féminine, debout sur un char et qui tient des torches allumées (peut-être Bellone); 4° une déesse (peut-être Vénus) avec une fleur dans une main et un panier de fleurs dans l'autre, suivie d'un char conduit par une Victoire ailée. Comme on le voit par cet exemple, l'artiste ne se préoccupe pas toujours de représenter des sujets qui s'enchaînent : s'il y a un lien naturel entre les deux premiers groupes d'une part et d'autre part entre Bellone et la Victoire, il est impossible de trouver un rapport logique entre les deux moitiés du tableau. La composition n'a d'autre unité qu'une unité décorative, due à la répétition symétrique des quatre attelages.

A part la phiale décorée de feuillage, laquelle paraît être d'une autre main [5], toutes sortent du même atelier et presque toutes portent la même signature, celle du potier Canoleios, de Calès [6]. Calès (au-

1. De Witte, *Cabinet Durand*, n° 1380. Furtwängler, *Vasensamml. im Antiq.*, n° 3882.

2. Klügmann, *Annali*, 1875, p. 290, tav. d'agg. N.

3. Helbig, *Bulletino*, 1876, p. 74; 1877, p. 198. Milchhœfer, *Annali*, 1879, p. 105. Voir le catalogue donné par Förster, *Annali*, 1883, p. 67, note 1. Il faut y ajouter une phiale d'Orbétello (*Notizie*, 1885, p. 241, n° 95).

4. Page 129, fig. 111. Voir *Annali*, 1883, p. 66-75, tav. d'agg. I.

5. L'ornementation à feuillage appartient à un autre potier de Calès, à *Gabinius*. Voir Benndorf, *Griech. u. Sicil. Vasenbilder*, pl. LVI, 2.

6. Mommsen, *Corp. inscr. latin.*, X, 8054, 2.

jourd'hui Calvi) était une ville de Campanie, au N.-O. de Capoue. Comme toutes les villes voisines, elle avait des fabriques de céramique très florissantes [1] ; à la place où elle s'élevait on a découvert des restes de fours, des fragments de moules et une quantité innombrable de tessons [2]. Mais, chose curieuse, aucune des phiales signées *Canoleios Calenos* ne provient de Campanie [3] : toutes ont été trouvées en Toscane. Cela donnerait à penser que, si Canoleios était originaire de Calès, il avait son atelier en Étrurie. D'ailleurs, s'il eût travaillé à Calès même, il n'eût eu aucune raison pour mettre son ethnique après son nom, pas plus que de nos jours Deck ou Barbedienne n'éprouvent le besoin de signer en ajoutant *de Paris*. On ne se vante de son origine que lorsqu'on est loin de chez soi : c'est ainsi que certains horlogers, qui ont leurs ateliers en France, se disent de Genève; c'est ainsi qu'un céramiste grec Xénophantos, dont on n'a qu'un vase trouvé en Crimée, se dit *Athénien* [4] : c'était une manière de relever le prix de son œuvre en montrant à ceux au milieu desquels il travaillait qu'il était de bonne race et avait été formé à bonne école.

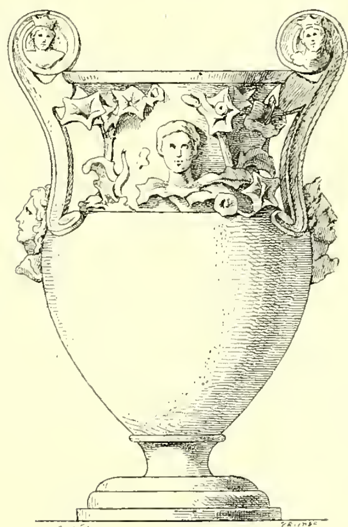


Fig. 332. — Cratère avec figurines coloriées, trouvé à Pérouse. Musée de Naples. Conestabile, *Sepolcro dei Volunni*, pl. V.

Dans la série des poteries étrusco-campaniennes il faut encore placer quelques poteries, plus rares en Étrurie que les précédentes, mais qui appartiennent à la même période archéologique et paraissent avoir aussi leur origine dans la Grande-Grèce.

Ce sont d'abord plusieurs patères couvertes d'un vernis noir à reflets métalliques, mais avec un décor peint par dessus : celui-ci se

1. Birch, *Ancient pottery*, p. 413. Frœhner, *Musées de France*, p. 48. *Bulletino*, 1874, p. 82. *Gazette archéologique*, 1879, p. 38. Rayet et Collignon, *Céramique grecque*, p. 344.
2. Birch, *Ancient pottery*, p. 124, 178, 417.
3. Il y a bien un fragment qui a été acheté à Naples; mais l'origine n'en est pas certaine. *Bulletino*, 1874, p. 146.
4. Klein, *Meistersignaturen*, p. 202.

compose d'une bordure de feuillage et d'un médaillon cerclé de blanc qui occupe tout le fond intérieur de la cuvette et dont le champ tantôt reste vide, tantôt est rempli par une petite figure : le sujet qui revient presque toujours est celui d'un Amour [1]. Il joue de la flûte ou il vole, ou bien il se tient debout en équilibre sur le dos d'un chien qu'il conduit avec une bride. En exergue on lit une inscription latine, rédigée toujours de la même manière, où entre le nom d'une divinité au génitif (*Junones, Veneres, Menervai, Salutes, Aisclapi, Volcani, Fortunai, Sœturni,* etc.) suivi du substantif *pocolom,* ce qui indique que la coupe a un caractère votif. A l'exception d'un fragment trouvé à Rome [2], tous les vases de ce type jusqu'ici découverts (ils ne sont pas encore bien nombreux) proviennent de la Toscane : il y a tout lieu de croire cependant qu'ils ne sont pas de fabrique étrusque, l'usage du latin n'étant pas encore répandu en Étrurie dans la première moitié du troisième siècle, époque à laquelle on est en droit de les rapporter d'après l'orthographe des inscriptions [3].

D'autres vases, contemporains des précédents, sont d'une terre jaunâtre sans couverte, avec des reliefs et des couleurs, des reliefs modelés à part et non estampés, qui ont été collés après coup, des couleurs mates, qui n'ont pas été passées au feu et parmi lesquelles dominent les tons pâles, le bleu clair surtout et le rose. Tel est par exemple le beau cratère trouvé près de Pérouse dans une tombe voisine et probablement contemporaine de la tombe des *Volumnii :* le décor consiste en quelques bustes de figurines et en fleurs à clochettes dont les tiges grimpent autour du col (fig. 332). Au même genre de technique appartient un curieux vase de la collection Castellani, trouvé près de Vulci [4] : sur une colonnette, que surmonte un chapiteau orné d'acanthes et de têtes d'Amours, sont placés côte à

1. Une fois seulement on voit une tête de femme (coupe du Louvre).

2. Dressel, *Annali,* 1880, p. 289.

3. Gamurrini les considère comme étant de fabrique romaine. *Mittheilungen* (Rome), II, p. 233. — Voir sur ces vases Jordan, *Annali,* 1884, p. 1-20, tav. d'agg. A ; Reinach, *Gazette des Beaux-Arts*, 1886, XXXIV, p. 248 ; Rayet et Collignon, *Céramique grecque*, p. 332 et suiv.

4. *Catalogue de la collection Castellani*, n° 138 (Rome, 1884).

côte quatre coquetiers, reliés par une anse verticale en torsade; dans les quatre encoignures que laissent entre elles les panses arrondies des coquetiers se dresse une figurine représentant un Amour. Ces vases ont des analogies avec ceux de la fabrique de Canosa et peuvent être rapportés soit à la fin du troisième siècle, soit au deuxième siècle avant notre ère [1]. Comme les exemples n'en sont pas très nombreux en Étrurie, il y a lieu de les considérer comme des importations.

J'en dirai autant d'une série de vases qui, au lieu d'une couverte noire ou d'un décor colorié, présentent une surface argentée, contrefaçons évidentes des pièces d'argenterie à reliefs qui étaient si recherchées en Grèce et en Italie à l'époque alexandrine. Tous ceux que l'on a trouvés jusqu'ici en Étrurie proviennent des environs de Bolséna [2] et d'Orbétello [3]. La plupart sont des patères avec médaillon central (*emblema*). Celle qui est ici reproduite (fig. 333) montre au milieu le groupe en relief d'une Néréide sur un monstre marin; le bord est décoré de pampres et de grappes de raisin. Le style trahit à première vue un original grec. Il paraît difficile d'attribuer les vases de cette espèce à une fabrique toscane. Du reste la provenance étrangère en est démontrée par ce fait que le même médaillon, la lutte d'Hercule avec le

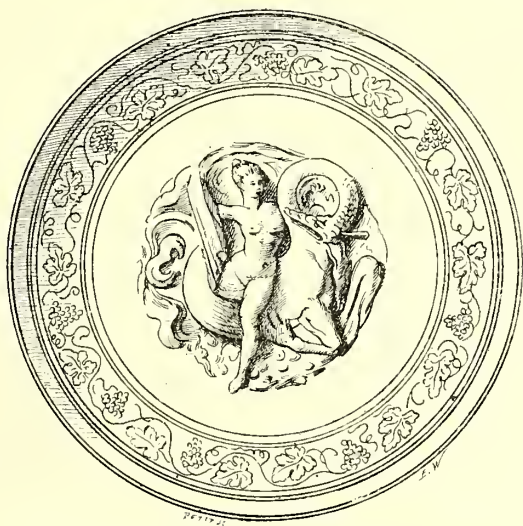


Fig. 333. — Plat en argile argentée, trouvé à Orbétello. Musée de Florence. *Notizie*, 1885, pl. X, 8. Diamètre, $0^{m},24$.

1. Rayet et Collignon, *Céramique grecque*, p. 336 et suiv. On en a trouvé à Orviéto, dans une tombe postérieure à la ruine de *Vulsinii*, ainsi que dans la nécropole de Civitâ Castellana (*Notizie* 1887 p. 91, 313).

2. *Annali*, 1871, p. 1-27. *Monumenti*, IX, planche XXXVI.

3. *Notizie*, 1885, p. 245.

lion de Némée se retrouve identique sur deux patères recueillies l'une à Orbétello, l'autre près de Bolséna, et que d'autre part une amphore argentée de Bolséna est identique à une amphore dorée provenant d'Apulie, aujourd'hui conservée au Musée Britannique [1].

1. Minervini, *Bulletino arch. ital.*, I, p. 161, pl. I, 1. Rayet et Collignon, *Céramique*, p. 351.

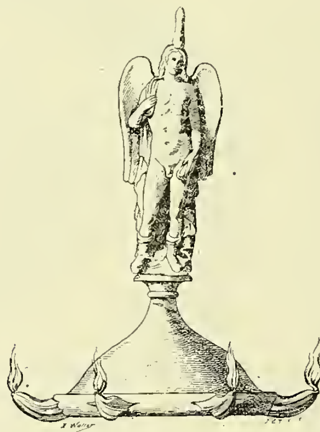


Fig. 334. — Lampe-suspension, à plusieurs becs, en terre cuite.
Trouvée dans la tombe des *Volumnii* à Pérouse. Conestabile, *Sepolcro*, pl. XIII.

CHAPITRE XVII.

LA MÉTALLURGIE.

En étudiant le contenu des plus anciennes tombes étrusques, nous avons fait une large place aux importations. Les objets métalliques en particulier nous ont paru être en grande majorité d'origine étrangère, hellénique ou phénico-carthaginoise. Ces objets, l'industrie indigène essaya d'abord de les imiter en terre cuite, reproduisant les formes, l'aspect de l'ornementation et jusqu'à certains appendices, comme les chaînes de suspension dont les vases de bronze étaient quelquefois munis. Puis un jour l'ambition lui vint de faire à son tour en métal ce qu'elle n'avait encore fait qu'en argile. Ses premières œuvres furent sans doute des travaux d'assemblage. Les Phéniciens et les Grecs colportaient sur leurs navires non seulement des objets fabriqués, tels que des chaudrons, des trépieds, des armes, des instruments, mais encore du métal en feuilles, prêt à être ouvré, comme de nos jours on colporte des feuilles de tôle ou de zinc : les feuilles étant peu encombrantes et d'un arrimage facile, un seul navire pouvait ainsi emporter une cargaison de métal considérable. Plusieurs objets découverts dans des tombes contemporaines de la fin du septième siècle prouvent qu'il y avait en Étrurie un commerce de bronze en feuilles. Un ossuaire du musée de Berlin [1], composé de plusieurs cornets rivés ensemble, présente des zones de figures repoussées, qui sont à l'endroit sur un des cornets et à l'envers sur un autre : une pareille maladresse ne peut être le fait que d'un ouvrier indigène, assemblant tant bien que mal des pièces de métal laminées et estampées par d'autres. On peut faire sur un buste provenant de la tombe d'Isis une observation analogue (fig. 335) : la partie supérieure représente

1. Voir plus haut, p. 100, fig. 96.

un corps de femme coupé à la hauteur des hanches; la partie inférieure est une base hémisphérique sur une plinthe quadrangulaire, avec des bandes horizontales de figures : l'une est d'une facture assez grossière et la rigidité du modelé trahit une technique encore élémentaire; l'autre au contraire est finement travaillée et avec une certaine sûreté de ciseau. Il est difficile de croire qu'elles soient de la même main. Le buste est sans doute une œuvre de la métallurgie indigène, tandis que la base est faite de pièces achetées à des marchands phéniciens[1]. Ces pièces, l'ouvrier étrusque les a utilisées comme il a pu et les a coupées à la grandeur voulue sans se préoccuper des figures, si bien qu'un des attelages est tranché par le milieu et que plusieurs animaux n'ont pas de tête : c'est ainsi que pendant la Révolution on a fait des ouvrages de chaudronnerie commune avec des plaques votives arrachées à des églises, en taillant à tort et à travers au milieu de l'inscription et des gravures. Si défectueuse que soit la technique de ces objets, elle prouve que vers la fin du septième siècle ou au début du sixième il y avait en Étrurie des ateliers métallurgiques assez bien outillés, sinon pour laminer le bronze, du moins pour monter les pièces en feuilles que le commerce méditerranéen leur apportait et même pour façonner plus ou moins grossièrement la figure humaine. Au sixième siècle ces ateliers se développèrent; nous ne pouvons pas étudier leur histoire ni voir dans quel sens ils dirigèrent leurs efforts, faute d'avoir, comme pour les poteries, un criterium permettant de distinguer avec sûreté parmi les bronzes de cette époque ceux qui sont étrusques de ceux qui ne le sont pas.

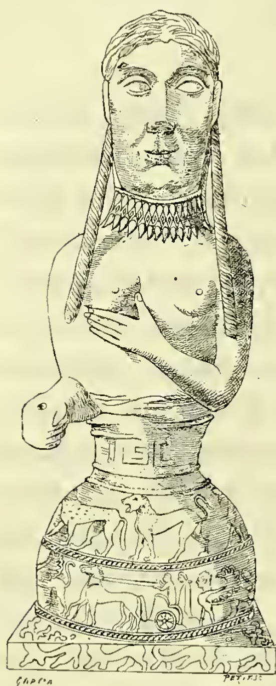


Fig. 325. — Buste en bronze trouvé dans la Grotte d'Isis à Vulci. Musée Britannique. Hauteur, 0m,27.

1. Il se pourrait que la base ne fût pas autre chose qu'une calotte découpée dans un ustensile analogue à celui qui est reproduit plus haut, p. 109, fig. 101.

Mais il est probable qu'il en fut de la métallurgie comme de la céramique pendant cette période obscure où l'Étrurie, tiraillée entre la civilisation orientale et la civilisation hellénique, fit son apprentissage industriel et artistique. Elle dut, comme la céramique, traverser une crise d'incertitudes et de tâtonnements, avant de trouver sa voie et d'arrêter ses procédés de fabrication en même temps que ses types.

Nous ne savons pas à quel moment les Étrusques commencèrent à exploiter les riches mines de cuivre qui existaient dans leur pays aux environs de *Volaterræ*[1]. En tous cas, au cinquième siècle, la Toscane était déjà un centre métallurgique important. Ses produits avaient une certaine réputation, même en Grèce. Phérécrate, poète comique athénien contemporain de Périclès, parle des candélabres tyrrhéniens[2]. Critias, passant en revue ce qu'on pourrait appeler les spécialités industrielles de son temps, signale les phiales et la vaisselle métallique de provenance tyrrhénienne[3]. Dans les siècles qui suivirent, la prospérité des ateliers toscans ne cessa de se développer. Pline dit que les *signa tuscanica* (il entend par là des figurines métalliques) étaient colportés à travers le monde entier et que lors de la prise de *Vulsinii* (264 av. J.-C.) les Romains trouvèrent à emporter 2,000 statues de bronze[4]. En 205 avant J.-C., lorsque Scipion prépara sa grande expédition contre Carthage, la seule ville d'*Arretium* put lui fournir en quinze jours 30,000 boucliers, 50,000 javelots et tout l'attirail métallique nécessaire pour armer en guerre une flotte de 40 vaisseaux. On remarquera les noms de *Vulsinii* et d'*Arretium,* deux villes situées dans la haute Toscane. D'autre part, si l'on passe en revue les diverses statues de bronze qui nous restent des Étrusques, on constate que presque toutes proviennent de la région limitée au nord par *Arretium* et au sud par *Vulsinii;* la *Chimère* et la *Minerve* ont été trouvées près d'Arezzo, l'enfant à l'oie du musée de Leyde à Cortone, l'*Orateur* de Florence près du lac Trasimène, la tête du Sommeil à Civitella d'Arna dans le voisinage de Pérouse, le *Mars* à Todi. Ces coïncidences semblent indiquer que la métallurgie étrusque avait ses ateliers les

1. O. Müller, *Etrusker*, I, p. 225.
2. Athénée, XV, p. 700.
3. Athénée, I, p. 28.
4. Pline, *H. N.*, XXXIV, 34.

plus florissants dans le pays compris entre la haute vallée du Tibre et la source de l'Arno. Pendant plusieurs siècles, sans doute jusqu'à l'époque romaine, ces ateliers ont été en pleine prospérité et n'ont cessé de répandre leurs produits sur les marchés de l'Italie centrale [1]. De là le nombre considérable de bronzes que l'on trouve partout en Toscane. Il y en a dans les moindres musées, dans les galeries particulières et jusque chez les paysans. Et quelle variété infinie! Ce sont des statuettes de divinités, des ex-voto, des ustensiles de ménage ou de toilette, des fournitures de guerre, des pièces d'équipement, des appliques, des ornements de toute espèce, sans compter une multitude de fragments dépareillés, d'anses, de pieds, de couvercles, etc.

De toutes les collections de bronzes étrusques, les deux plus remarquables sont celles de Florence et de Pérouse. Celle de Florence se compose en grande partie d'objets trouvés dans l'Apennin, près de la source de l'Arno, dans les eaux du lac de Falterona. Il y avait là sans doute un sanctuaire ou des eaux thermales auxquelles on attribuait certaines vertus miraculeuses et qui paraissent avoir été pendant des siècles un lieu de pèlerinage : de là une multitude d'ex-voto de toutes sortes, parmi lesquels on compte un grand nombre de figurines [2]. La collection de Pérouse doit son origine à une trouvaille analogue faite en 1812 à San Mariano, à quelques kilomètres de la ville. Par un heureux hasard on a mis la main sur un de ces dépôts, comme les temples antiques en avaient quelquefois, pour jeter au rebut le surplus des offrandes qui les encombraient [3].

§ 1. — LES FIGURINES.

Considérons d'abord les figurines, ce que Pline appelle les *signa tuscanica.* Il y en a de toute espèce. Les unes sont certainement des

1. *Ingenia Tuscorum fingendis simulacris Urbem inundaverunt.* (Tertullien, *Apologet.*, 25.)

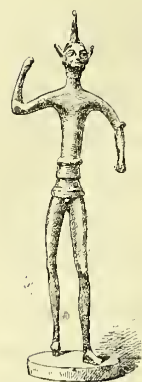
2. Sur la découverte du mont Falterona, voir *Bulletino*, 1838, p. 65-68; 69-70; 1842, p. 179-184; *Annali*, 1843, p. 354; Micali, *Mon. ined.*, p. 86-102, pl. XII-XVI.

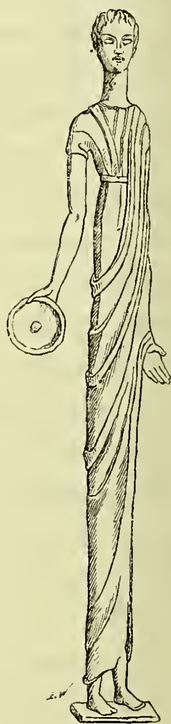
3. Vermiglioli, *Saggio di bronzi etruschi*, Pérouse, 1813. Micali, *Mon. ined.*, p. 27-41; pl. XXVIII-XXXI. Une partie des bronzes de San Mariano a passé au musée de Munich et à celui de Londres.

ex-voto : c'est le cas par exemple de celles qui proviennent de San Mariano ou du lac de Falterona. D'autres sont sans doute de petites idoles, comme il y en a dans tous les temps, sortes de divinités portatives sans lesquelles il n'y a point de religion populaire. D'autres enfin sont des appliques provenant de coffrets, de trépieds, de vases, de candélabres, etc. Quoiqu'il puisse paraître naturel de les classer en deux grandes catégories, comprenant d'une part les images religieuses et d'autre part les statuettes décoratives, nous les étudierons toutes ensemble, comme elles sont exposées dans la plupart des musées, sans nous arrêter à des distinctions qui sont à vrai dire plus apparentes que réelles. Sans doute il a pu arriver que telle ou telle figurine ait pris une valeur symbolique pour avoir été consacrée dans un sanctuaire ou avoir servi d'idole, mais à l'origine toutes se valent et n'ont par elles-mêmes aucun caractère déterminé : tout dépend de l'emploi qui en sera fait. Voici par exemple un chien ou un oiseau. Au moment où il sort du moule, sait-on quelle destinée le hasard lui réserve? Ira-t-il se dresser sur le bord d'un chaudron ou s'aligner au milieu d'ex-voto étiquetés sur les tablettes d'un sanctuaire? Et cet Hercule avec sa massue, ce Mars avec sa lance, cette Minerve avec son égide, peut-on assurer qu'ils seront l'objet d'un culte au fond d'une chapelle? Car il peut très bien se faire qu'ils aillent échouer sur la pointe d'un candélabre. Il en est de ces petits bronzes en Étrurie comme des terres cuites que fabriquent par milliers les coroplastes de Tanagre. La destination n'en est pas prévue d'avance. Ils sont ce que les fait la fantaisie de celui qui les achète, et cette fantaisie, qu'il est impossible de deviner, n'influe en rien sur la main de l'ouvrier qui les façonne. Ne faisons donc aucune différence entre les figurines votives et celles qui ne le sont pas. Supposons qu'elles s'offrent à nous, telles qu'elles sont au sortir de l'atelier, dans leur banalité provisoire, quand nul ne peut dire encore si elles seront un objet de dévotion, une offrande ou une applique de vaisselle.

La façon en est très inégale. L'industrie des bronzes, s'adressant à des publics divers, était obligée d'avoir des figurines de tous les

prix. Pour satisfaire en particulier aux exigences de la piété populaire, il fallait faire des statuettes votives à bon marché. On trouve souvent, notamment dans la collection Guardabassi à Pérouse, des figurines qui ne sont pas autre chose que des morceaux découpés dans une feuille de métal, semblables à ces silhouettes informes que les enfants taillent avec des ciseaux dans une feuille de carton. Un petit rond forme la tête; deux appendices horizontaux simulent les bras et deux autres appendices obliques les jambes. Des trous marquent la place des yeux, de la bouche, des seins et du nombril. Il est impossible d'imaginer quelque chose de plus élémentaire. Encore aujourd'hui on peut voir des images analogues accrochées aux tableaux de l'iconostase dans les chapelles de la Grèce moderne. Il existe en Étrurie une seconde espèce de figurines, moins grossières de facture que les précédentes, mais encore très rudimentaires : ce sont des images à revers plat, façonnées d'un seul côté, propres à être appliquées sur une surface. Une troisième catégorie se compose de tiges allongées, auxquelles on a donné tant bien que mal l'apparence d'un personnage. Il y en a beaucoup qui représentent un guerrier casqué, armé d'un bouclier et brandissant une lance, dans l'attitude traditionnelle attribuée au dieu Mars par la plastique étrusque (fig. 336). D'autres représentent un suppliant debout, tenant une patère à la main, ou peut-être un dieu Lare (fig. 337). Ces figurines ont à peine deux ou trois centimètres d'épaisseur et s'élèvent en hauteur jusqu'à trente, quarante centimètres, quelquefois davantage. La disproportion est ridicule : les jambes surtout n'en finissent pas. D'où peut venir cet usage étrange de fabriquer ainsi des statuettes démesurément allongées et comme étirées à


Fig. 336. — Bronze votif représentant un dieu guerrier. Musée de Florence. Hauteur, 0m,18.


Fig. 337. — Bronze votif du musée de Volterra. Dennis, II, page 189. Au 1/8.

plaisir? La raison n'en saurait être cherchée dans l'impuissance des ouvriers étrusques ni dans leur ignorance des proportions; car, si le corps est ainsi disproportionné, la tête et le buste sont souvent traités avec soin et avec un sentiment juste des reliefs du corps humain. Évidemment l'ouvrier était assez habile pour modeler des jambes, s'il l'eût voulu. Si donc il ne les a pas modelées, s'il les a ridiculement allongées, c'est par système. Et ce qui achève de le prouver, c'est le fait que des statues en terre cuite, faites dans des moules, soignées dans le détail, retouchées même à l'ébauchoir, des œuvres par conséquent qui témoignent d'un certain art, présentent quelquefois la même invraisemblance voulue de proportions. Je me demande si cette invraisemblance n'est pas l'effet d'une de ces supercheries religieuses si familières à l'antiquité. On sait quelle place tenaient les vœux dans les cultes de la Grèce et de l'Italie. Comme les dieux étaient censés avoir un domicile unique, leur sanctuaire, et qu'ils passaient pour ne vouloir traiter avec les hommes que donnant donnant, toutes les prières devaient se faire devant le sanctuaire même et être accompagnées d'une offrande matérielle qui était comme le prix effectif de la faveur demandée. Or le hasard voulait souvent qu'au moment où l'on avait le plus besoin du secours d'un dieu, l'on se trouvait éloigné de son sanctuaire et hors d'état de présenter sur-le-champ l'offrande exigible. On faisait alors un vœu, ce qui revenait à acheter en quelque sorte à crédit la protection divine. On indiquait la nature de l'objet qu'on se proposait de consacrer et l'on s'engageait, comme un débiteur envers son créancier, à un remboursement ultérieur. Mais il arrivait ce qui arrive toujours en pareil cas : on faisait de belles promesses, d'autant plus belles que la circonstance était plus critique. Mais l'heure une fois venue de tenir ces promesses, souvent faites à la légère et avec une exagération toute méridionale, on lésinait avec le dieu : on lui donnait, au lieu d'une hécatombe de bœufs vivants, une hécatombe de bœufs en terre cuite; au lieu d'une statue d'or, une statue d'argile dorée; au lieu d'une statue haute d'une ou de deux coudées, une tige métallique de la dimension promise, qui n'était qu'une ca-

ricature, mais qui avait l'avantage d'employer peu de matière et de ne pas coûter cher. Ainsi les figurines allongées de l'Étrurie ne seraient pas autre chose que des expédients pour faire avec peu de bronze un grand ex-voto.

Il serait injuste de juger la toreutique étrusque d'après ces poupées informes et ridicules. A côté de celles-ci on trouve beaucoup de statuettes d'un type régulier et convenablement façonnées. Quelques-unes même sont assez bien venues. Je citerai notamment un bronze du Cabinet des médailles représentant un athlète avec des haltères dans la main (fig. 338). Les jambes et les bras sont traités d'une manière défectueuse, mais le torse et la tête sont d'un modelé sûr et ferme; on y observe un sentiment juste des reliefs anatomiques et un ensemble de proportions qui font supposer un prototype hellénique; peut-être avons-nous là le surmoulage d'un bronze grec. Malheureusement les pièces de cette valeur sont rares, et je crois que presque toutes proviennent, comme celle-ci, de surmoulages. En général les bronzes de l'Étrurie sont lourds d'aspect et d'une exécution médiocre; les nus surtout et les extrémités sont pauvrement traités, et à cet égard les bronzes peuvent être rapprochés des statues et des peintures. Ici encore nous sommes en présence d'œuvres de pacotille, faites par des praticiens qui vont au plus pressé, n'ont pas de préoccupations esthétiques et se contentent au besoin d'un moule imparfait. Mais ici encore nous retrouvons chez l'ouvrier le souci du détail accessoire poussé jusqu'à la minutie. Si le bronze n'est pas une figurine banale et anonyme, une image quelconque de dieu



Fig. 338. — Athlète avec haltères. Bronze du Cabinet des médailles (collect. Janzé). Hauteur, 0m,147.

ou de déesse, mais doit représenter un personnage déterminé avec un costume particulier, on s'acharne avec le burin sur l'épreuve sortie du moule, on la surcharge d'incisions, pour rendre avec la plus scrupuleuse exactitude les moindres traits du visage, du costume et de la parure. On promène l'outil partout, sur les cheveux, comme si l'on tenait à marquer les enruolements de chaque tresse et les fils de chaque boucle; sur les yeux, pour bien indiquer la prunelle, la pupille, les cils et les sourcils; sur les mains et les pieds, où l'on ne manque pas de tracer les ongles; sur les vêtements enfin, dont on veut montrer tous les ornements. Voici par exemple une statuette du musée de Berlin (fig. 339). Le modelé en est mauvais; il semble qu'il n'y ait pas de corps sous les vêtements, tant les formes sont grêles, tant la taille est amincie, tant la poitrine est plate; le visage, les pieds, les mains, tout est incorrect. En revanche, quel soin dans la reproduction des vêtements! Le tutulus avec les dessins qui le décorent et la couronne d'étoffe qui l'entoure, les cheveux ondulés sur le front, les tresses qui tombent en masse régulière sur la nuque, les bracelets, les plis de la



Fig. 339. — Face et revers d'un bronze votif, du musée de Berlin. Micali, *Mon. per serv.* pl. XXXIII, 1, 2. 2/3 de la grandeur réelle.

tunique constellée de petites croix, d'étoiles, de points, et garnie d'une bordure brodée, le mantelet à large bordure brodée qui pend sur le dos et dont les extrémités descendent des épaules jusque sur la poitrine, les sandales à dessins, tout est rendu avec une excessive minutie. La même attention à reproduire les menus détails du costume s'observe sur un bronze du Musée Grégorien, représentant un haruspice coiffé de son tutulus à pointe et à jugulaire, vêtu d'un manteau brodé sur les bords et que retient une grosse agrafe sur la poitrine (fig. 340).

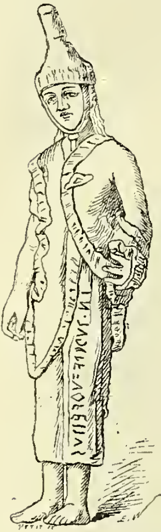


Fig. 340. — Haruspice en costume. Petit bronze du musée Grégorien. *Museo Gregoriano*, I, pl. XLIII. Hauteur, 0m,09.

Dans un passage où il énumère les différents styles de la sculpture pour définir par comparaison les différents genres d'éloquence, Quintilien parle des *statuæ tuscanicæ* et laisse entendre qu'elles représentent pour lui la rigidité mal assouplie d'un art qui commence [1]. Comme tous les rhéteurs romains qui, à l'exemple de Cicéron, aimaient à éclairer les questions littéraires par des rapprochements avec les beaux-arts, Quintilien n'exprimait pas une opinion fondée sur des réflexions personnelles, mais répétait un jugement qu'il avait entendu ou lu quelque part, une banalité courante passée à l'état d'axiome : nous voyons en effet par Horace que le public au temps d'Auguste appréciait de la même manière les *tyrrhena sigilla,* puisqu'on les considérait comme des curiosités d'amateur, quelque chose d'analogue à ce qu'on appelle aujourd'hui des primitifs [2]. L'impression des anciens était juste. Les bronzes étrusques ont en effet une certaine apparence d'archaïsme. Beaucoup d'entre eux reproduisent des types plastiques antérieurs au cinquième siècle : il suffit de rappeler par exem-

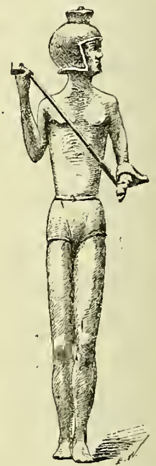


Fig. 341. — Bronze votif du musée de Florence. Hauteur, 0m,21.

1. Quintilien, XII, 10, 1.
2. *Épîtres*, II, 2, 180. Ce n'était certainement pas pour leur beauté qu'on les recherchait. Un texte de Fronton indique assez ce qu'on en pen-

ple l'innombrable série des figurines dérivant plus ou moins directement du type connu sous le nom d'Apollon de Ténée [1], ainsi que la série non moins abondante des statuettes féminines serrées dans une robe étroite dont elles pincent un pli avec la main gauche [2]. Ajoutez à cela différents autres types empruntés à l'art grec archaïque, celui de l'Hercule étroitement serré dans sa peau de lion [3], celui de la Gorgone courant, le genou plié presque jusqu'à terre [4], le Centaure avec deux pieds d'homme et deux pattes de cheval [5], et d'autres encore. Mais l'archaïsme des bronzes étrusques n'est pas seulement dans le type; il est aussi dans la facture. Le modelé a toujours quelque chose de lourd, de sec, d'anguleux, ce qu'exprime très bien Quintilien en disant *duriora et tuscanicis proxima* [6]. Les proportions sont d'autre part courtes et ramassées, avec une exagération de musculature d'autant plus choquante qu'elle est rarement bien correcte. Quintilien signale l'analo-



Fig. 342. — L'enfant à l'oiseau. Bronze votif trouvé à Pérouse. Musée Grégorien. Hauteur, 0m,26.

sait à Rome : « *Quid si quis postularet, ut Phidias ludicra, ut Canachus deûm simulacra fingeret, aut Calamis turina, aut Polycletus etrusca?* » (*Ad Verum*, I, p. 123, éd. Mai.)

1. Voir plus haut, p. 318, fig. 214. Voir aussi Micali, *Mon. per serv.*, pl. XXXIV, 5, 9, 11; XXXV, 1, 8; XXXVI, 6. *Mon. ined.*, pl. XI, 1; XVII, 1; XVIII, 3. Gozzadini, *Antica necrop. a Marzabotto*, pl. XII, 6, 8; XIII, 1, 3, 5; XIV, 1, 2, 6. *Notizie*, 1887, p. 230-232, pl. IV, 2. Sur la diffusion extraordinaire de ce type en Italie et à Rome même, voir Helbig, *Notizie*, 1888, p. 229 et suiv.

2. Voir plus haut, p. 318, fig. 215. Micali, *Monum. per servire*, pl. XXXII, 1, 2; XXXIII, 1-3; XXXIV, 3, 4. *Mon. ined.*, pl. XVIII, 1, 3, 6. Gozzadini, *Antica necrop. a Marzabotto*, pl. XI, 1-4.

3. Micali, *Mon. per serv.*, pl. XXXV, 6, 7, 14. Voir plus haut, p. 312, fig. 216.

4. Micali, *Mon. ined.*, pl. XIX, 4.

5. Musée de Florence et Cabinet des médailles.

6. Quintilien, XII, 10, 7.

Fig. 343. — L'enfant à l'oie. Bronze votif du musée de Leyde. Micali, *Mon. p. s.*, pl. XLIII. Hauteur, 0m,33.

gie du style toscan avec celui d'un sculpteur grec nommé Callon. On ne peut mieux dire, à la condition toutefois de prendre ici Callon comme le représentant d'un groupe, d'une école, l'école péloponnésienne du sixième siècle. On se rappelle que nous avons déjà remarqué, à propos des vases de *bucchero nero,* certaines affinités entre la plastique étrusque et la plastique péloponnésienne. Il y a là une coïncidence curieuse, qui s'explique d'ailleurs facilement. En effet, l'industrie du *bucchero* et celle des *signa tuscanica* se constituent à peu près à la même époque, dans le courant du sixième siècle, à un moment où la Toscane est surtout en relations avec les Corinthiens et les colonies doriennes de la Sicile ou de l'Italie méridionale. Les types qu'elles adoptent sont nécessairement ceux de l'art péloponnésien archaïque, qui florissait alors à Corinthe, à Sicyone, à Égine, et dont

le Callon de Quintilien était un des principaux représentants. Ces types, une fois adoptés, se perpétuent naturellement, par la raison que les industries du *bucchero* et des *signa* font leurs reliefs ou leurs figurines avec des moules et que les moules se transmettent de génération en génération dans les ateliers, servant à tirer un nombre indéfini d'épreuves, lesquelles à leur tour, par surmoulage, peuvent donner de nouveaux moules, destinés à remplacer les premiers, et ainsi les mêmes formes s'immobilisent pendant des siècles, consacrées à tout jamais par une routine mécanique, et faisant pour ainsi dire partie de l'outillage d'un atelier.



Fig. 344. — Suppliante en prière. Bronze votif. *Annali*, 1861, tav. d'agg. I, 2. Hauteur, 0m,15.

Considérés au point de vue des sujets, les petits bronzes étrusques peuvent se classer en trois catégories. La première, qui est aussi la plus riche, comprend les figurines mythologiques. J'en ai déjà signalé quelques types en étudiant les formes de la sculpture religieuse. Celui qui revient le plus souvent, avec l'Apollon de Ténée et l'Aphrodite pinçant sa robe, c'est le type du dieu guerrier armé de pied en cap, brandissant une lance et se couvrant de son bouclier (fig. 341). Ce type, qui est d'origine grecque et dont maint bronze archaïque trouvé en Grèce nous offre l'image [1], a fourni une multitude infinie de répliques et paraît avoir été extraordinairement populaire en Étrurie. Les formes se modifient à la longue sous l'influence des modèles grecs de date plus récente; le corps s'allonge plus ou moins, les mouve-

1. Voir en particulier la statuette de guerrier armé de pied en cap provenant de Tégée et publiée par Julius, *Mittheilungen* (Athènes), III, 1878, p. 14 et suiv., pl. I, 2.

ments perdent un peu de leur raideur primitive, le modelé s'assouplit, pour aboutir à des statuettes d'un art moins pesant et qui rappellent de loin le Mars de Todi; mais le type demeure toujours à peu près le même, avec son attitude caractéristique et ses attributs traditionnels.

Dans une seconde catégorie on pourrait classer les figurines votives qui n'ont pas de caractère mythologique. Telles sont, par exemple, les deux statuettes d'enfants nus, assis par terre, avec une bulle au cou, que l'on voit au musée du Vatican, et dont l'un joue avec un oiseau [1] (fig. 342);

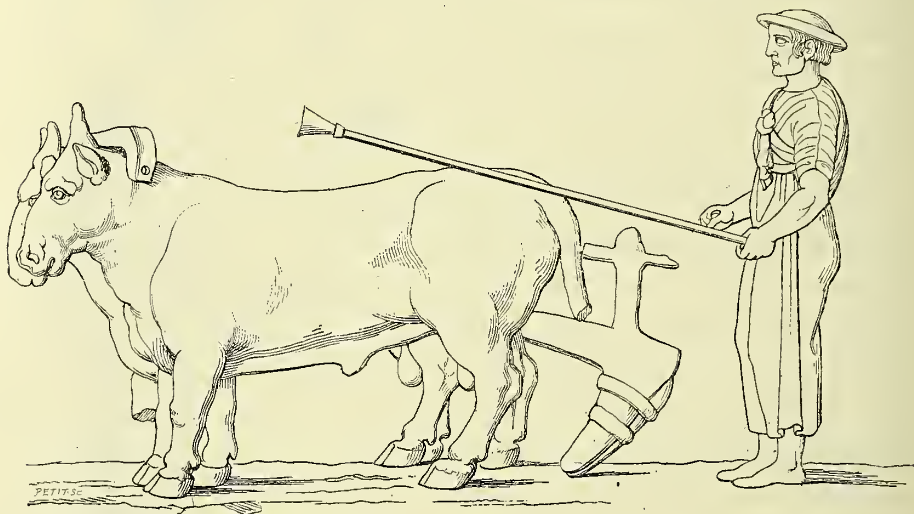


Fig. 345. — Laboureur avec sa charrue. Bronze votif trouvé à Arezzo. Musée Kircher à Rome. Micali, *Mon. per serv.*, pl. CXIV. Moitié de la grandeur réelle.

l'enfant nu debout, portant une oie, du musée de Leyde (fig. 343); l'enfant debout et offrant une pomme, du musée de Cortone [2]; l'athlète du Cabinet des médailles, dont j'ai parlé plus haut; une figurine publiée par Brunn [3] et représentant une femme vêtue d'une tunique et d'un manteau, debout dans l'attitude et avec le geste d'une suppliante en prière (fig. 344). A cette même catégorie appartiennent sans doute la plupart des figurines qui rappellent le type de l'Apollon de Ténée et de l'Artémis archaïque; car il est difficile d'affirmer que toutes soient

1. *Museo Gregoriano*, I, pl. XLIII, avec inscriptions dédicatoires. La première vient de Cornéto, la seconde de Pérouse.

2. *Annali*, 1864, p. 390 et suiv.; tav. d'agg. F, 3 et 4. Hauteur, $0^{m},08$.

3. *Annali*, 1861, p. 412.

des images de divinités. Il en est de même d'un certain nombre de statuettes représentant des animaux, surtout des animaux domestiques, la piété populaire ayant de tout temps l'habitude d'appeler la protection des dieux sur les bœufs, les chevaux, les chiens, les moutons, les porcs, la basse-cour, sur tout ce qui vit avec le paysan dans la ferme et qui constitue pour lui un précieux capital. Voilà pourquoi je considérerais aussi comme un ex-voto le groupe du musée Kircher représentant un laboureur avec sa charrue attelée d'une paire de bœufs, groupe intéressant, d'une facture un peu lourde, mais d'un aspect bien vivant (fig. 345).

La troisième catégorie se compose de ce qu'on pourrait appeler les bronzes décoratifs ou les sujets de genre. Ce sont, par exemple, des danseurs [1], des danseuses faisant claquer des castagnettes [2]; des acrobates renversés en arrière et s'arc-boutant sur les pieds et les mains [3]; des joueurs de flûte [4]; un guerrier armé de toutes pièces, appuyé sur l'épaule d'une jeune femme qui lui offre à boire [5] (fig. 346); deux guerriers soulevant ou emportant un camarade blessé [6]; un esclave éthiopien portant sur l'épaule une amphore [7]; ainsi qu'une multitude d'animaux fantastiques ou sauvages, des sphinx, des Sirènes, des Harpies, des Centaures, des griffons, des hippocampes, des Chimères, des lions, des panthères, des daims, etc., toutes figures qui ne pouvaient avoir

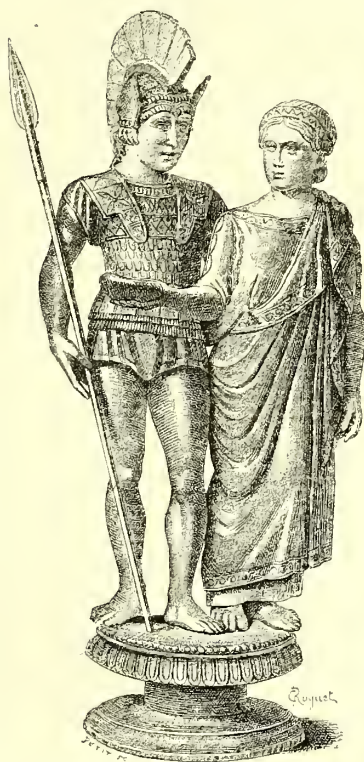


Fig. 346. — Bronze de Marzabotto. Gozzadini, *Ulteriori scoperte*, pl. XI, 4. Hauteur, 0m,14.

1. Micali, *Mon. per serv.*, pl. XXX, 4. Chabouillet, *Catalogue*, n° 3085.
2. Collection de Florence.
3. De Longpérier, *Bronzes du Louvre*, n° 614.
4. Micali, *Mon. per serv.*, pl. XXXVII, 12.
5. Brizio, *Bulletino*, p. 208.
6. Musée de Florence.
7. Voir plus haut, p. 93, fig. 87.

qu'une destination décorative et que nous retrouverons plus loin, servant d'appliques à divers ustensiles.

§ 2. — APPLIQUES EN FEUILLES MÉTALLIQUES ESTAMPÉES.

Quand les Étrusques commencèrent à faire leur apprentissage métallurgique, les peuples méditerranéens avec qui ils entretenaient des relations commerciales, et qui leur fournissaient à la fois la matière première et les modèles, avaient l'habitude de travailler le bronze, l'or ou l'argent avec le marteau, d'employer les métaux réduits à l'état de feuilles. Cette méthode avait donné naissance à un système d'ornementation en placage. Dans les édifices, par exemple, on clouait le long des murs, en guise de tentures, des lames de bronze ou de bronze doré : on revêtait de même les peaux des boucliers, le cuir des ceintures, le bois des sièges, des lits, des chars, des coffres, des cassettes [1].

La pratique des placages métalliques passa, nous l'avons vu, en Étrurie, comme elle avait du reste passé en Grèce [2], et même il est probable que les Grecs contribuèrent autant que les Phéniciens à l'y acclimater, cette pratique étant très en faveur à Corinthe et dans les colonies corinthiennes [3]. A l'origine, on se servit des feuilles métalliques que le commerce apportait toutes préparées et qu'on n'avait plus qu'à poser : c'est ainsi qu'une tombe très ancienne de Bomarzo contenait des plaques de bronze avec figures estampées, qui semblent bien être d'origine péloponnésienne, à en juger par la nature des sujets et le style des reliefs [4]. Mais, si pendant quelque temps les Étrusques durent se faire, pour les appliques de ce genre, les tributaires de l'étranger, leurs ateliers métallurgiques finirent par se familiariser avec la technique du martelage et du laminage et par fabriquer eux-

1. Nous avons parlé plus haut de deux coffrets plaqués d'argent, qui proviennent l'un de Palestrina, l'autre, de Vétulonia, et qui sont certainement d'origine phénicienne.

2. Voir sur cette question Curtius, *Archaïsche Bronzerelief aus Olympia*. Helbig, *Homerische Epos*, p. 84, 324-334.

3. Les Romains appelaient *corinthia* les chapiteaux revêtus de bronze et désignaient les placages métalliques sous le nom de *Syracusana superficies* (Pline, *H. N.*, XXXIV, 13).

4. Ces plaques sont au Musée Grégorien. Elles se trouvent reproduites dans les *Antike Denkmäler*, I, pl. XXI.

mêmes les doublures métalliques destinées à la décoration des appartements et des meubles.

On a trouvé dans les tombeaux de la Toscane d'assez nombreux débris qui attestent la prospérité de cette industrie spéciale chez les Étrusques. Mais la plupart sont insignifiants, ce qui se comprend aisément si l'on songe que le métal, ayant une très faible épaisseur, devait fatalement se briser et tomber en poussière avec le bois qui

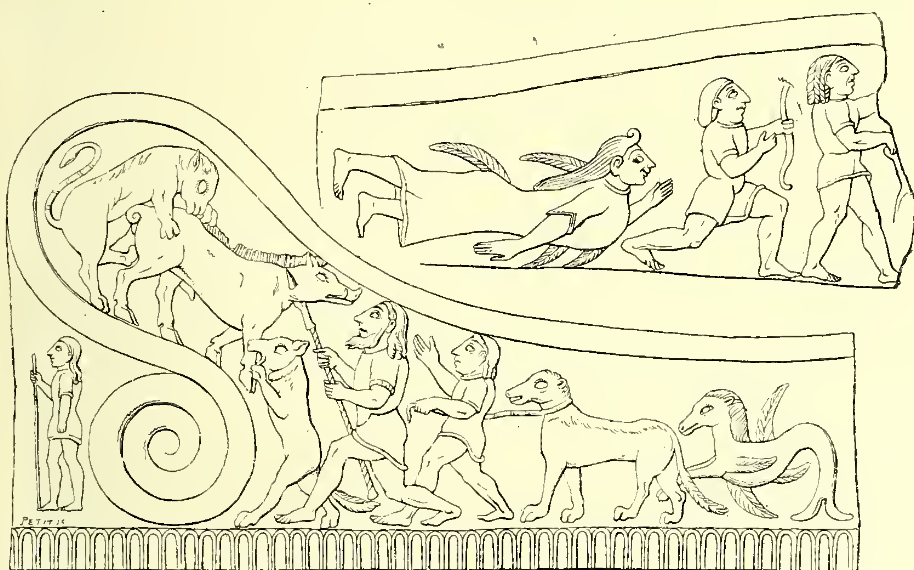


Fig. 347. — Feuilles de bronze avec figures repoussées, provenant d'un char. Musée de Pérouse. Micali, *Mon. per serv.*, pl. XXVIII, 1, 2.

lui servait de soutien. Les seuls morceaux intéressants que l'on ait conservés proviennent tous de la trouvaille de San Mariano, près de Pérouse, et sont aujourd'hui dispersés les uns à Munich, d'autres à Londres, d'autres au musée municipal de Pérouse. Ils ne sont pas tous du même style, ce qui s'explique si le dépôt de San Mariano était formé, comme on a lieu de le croire, d'un amas d'ex-voto d'âges différents, mis au rebut.

Je citerai d'abord plusieurs fragments qui selon toute apparence servaient jadis de revêtement au bois d'un char [1]. On y observe un

1. Micali, *Mon. per serv.*, pl. XXVIII. Le char d'airain de Romulus était probablement un char revêtu d'appliques analogues. (Plutarque, *Romulus*, 24.)

mélange bizarre de figures mythologiques, d'animaux féroces ou fantastiques, de scènes réelles, le tout repoussé dans la feuille de bronze, avec des contours accentués au burin. Une plaque montre une Gorgone accroupie étouffant de chaque main un lion; une autre, un sphinx et un lion accroupis, se tournant le dos; une troisième, Hercule (?) armé d'une épée et tenant en laisse deux lions; une quatrième, une chasse au sanglier : cette dernière est d'une composition curieuse, parce qu'elle présente à la fois dans le cadre d'une scène très vivante certaines figures conventionnelles de la décoration orientale, notamment un hippocampe et un monstre marin à tête de femme (fig. 347); il semble que l'ouvrier ait cherché à remplir tant bien que mal le champ du métal. La facture est lourde et incorrecte; elle trahit une main encore peu exercée; mais sous les gaucheries de l'exécution se découvre un sentiment très vif de la réalité, ce sentiment que nous avons déjà plus d'une fois signalé dans les œuvres de l'art étrusque.

Sur un autre fragment du musée de Pérouse on voit deux guerriers coiffés d'un beau casque à aigrette, armés de javelots et d'un bouclier rond, marchant côte à côte à la rencontre d'un archer, peut-être d'Hercule, qui s'apprête à lancer contre eux sa flèche. De l'archer il ne subsiste que le buste et une partie du visage et des deux guerriers la tête. Le travail du repoussé est fait avec beaucoup de soin; les retouches au burin sont fines. Dans les profils on sent que l'ouvrier a cherché à reproduire les lignes régulières du type grec; l'œuvre pourtant n'est pas grecque : la main étrusque se laisse deviner à certaines irrégularités, à certaines exagérations, à certaines maladresses caractéristiques [1].

Jusqu'ici je n'ai mentionné que des appliques de bronze. Les Étrusques en fabriquaient aussi avec d'autres métaux, avec de l'or ou de l'argent. En fait d'appliques d'or, il ne nous reste que des feuilles de très petites dimensions, destinées à être cousues sur des vêtements, comme étaient les feuilles d'or que l'on a trouvées sur le cadavre de la tombe Regulini-Galassi. Mais en argent nous avons conservé deux

1. Micali, *Mon. per serv.*, pl. XXX, 1.

morceaux très importants qui proviennent, eux aussi, du dépôt de Pérouse et sont aujourd'hui au British Museum [1]. L'un représente un griffon et deux lions terrassant un sanglier, l'autre deux cavaliers lancés au galop et sautant de front par-dessus un personnage à demi renversé par terre. Le style est analogue à celui des bas-reliefs qui décorent les cippes de Chiusi : la saillie des figures est très plate et le dessin n'est pas exempt d'archaïsme. Primitivement, certains détails du harnachement et du costume paraissent avoir été dorés.

§ 3. — VAISSELLE ET USTENSILES DIVERS.

Les Étrusques étaient renommés dans l'antiquité pour le luxe de leur vaisselle. Critias, dans des vers auxquels j'ai déjà fait allusion, vante leurs phiales d'or et leurs bronzes d'usage domestique [2]. Diodore de Sicile et Athénée, qui paraissent avoir puisé leurs renseignements à la même source, parlent des gobelets d'argent qui ornaient les tables tyrrhéniennes [3].

Ces témoignages sont confirmés par les découvertes faites en Étrurie. Pour parler d'abord de l'argenterie, on se rappelle les belles coupes d'argent ciselé et rehaussé d'or qui ont été recueillies dans les tombes de Cervétri, de Vétulonia et de Palestrina. D'autre part, dans les tombes contemporaines du troisième siècle on trouve parfois des œnochoés d'argent, des gobelets, des coupes, des patères, ainsi que différents ustensiles de toilette : le seul sarcophage de *Seianti Thanunia* à Chiusi a fourni plusieurs objets en argent, un strigile, un miroir à manche avec une bordure circulaire d'ornements incisés, un flacon à parfums en forme d'aryballe, un petit seau ovoïde et une sorte de *pyxis* ou de boîte à fard, décorée d'une guirlande de feuillage en relief [4].

1. Micali, *Mon. per serv.*, pl. XLV, 1, 2.

2. Athénée, I, p. 28 : Τυρσηνὴ δὲ κρατεῖ χρυσότυπος φιάλη — καὶ πᾶς χαλκὸς ὅτις κοσμεῖ δόμον ἔν τινι χρείᾳ.

3. Ἐκπώματα ἀργυρᾶ. Diodore, V, 40 ; Athénée, IV, p. 153.

4. *Notizie*, 1886, p. 354. *Antike Denkmäler*, I, pl. XX, p. 9. On peut encore signaler un petit seau d'argent avec deux zones horizontales de figures gravées, au musée de Florence (Müller-Wieseler, I, 302) et un casque d'argent doré avec ciselures et figures en relief, au musée de Saint-Pétersbourg (*Gazette des Beaux-Arts*, 1861, XI, p. 78). Ce casque provient de la collection Campana et a été trouvé à Bolséna.

Mais ici encore nous nous heurtons à l'éternel problème qui domine toute l'histoire des arts industriels en Étrurie : d'où vient cette argenterie? Est-elle de fabrique toscane ou d'origine étrangère? Le doute n'est plus permis en ce qui concerne les coupes d'argent doré recueillies dans les tombes de Cervétri, de Vétulonia, de Palestrina, contemporaines de la fin du septième siècle ou du commencement du sixième. Ce sont certainement des importations phénico-carthaginoises. Mais si les Étrusques ont ainsi acheté de la vaisselle d'argent aux Carthaginois, pourquoi n'en auraient-ils pas acheté aux Grecs? La Grèce avait des mines d'argent, les mines du Laurium, dont l'exploitation remonte au temps de Pisistrate et peut-être plus haut; les victoires des guerres médiques avaient fait affluer chez elle une énorme quantité de métaux précieux. L'art de ciseler l'argent lui était familier avant le cinquième siècle, et il se trouve précisément que les ouvriers les plus habiles en ce genre de travail étaient dans les régions qui avaient avec l'Étrurie les rapports les plus suivis, en Eubée et en Attique. En Eubée, au cinquième siècle, les coupes de Chalcis étaient renommées [1]. A la même époque, en Attique la vaisselle d'argent n'était pas rare. Il y en avait chez les particuliers et l'on en consacrait souvent dans les temples [2]. J'ai de la peine à croire que les Grecs, succédant aux Carthaginois sur les marchés de l'Étrurie, voyant ce que leurs concurrents avaient apporté d'argenterie, sachant surtout le goût que manifestaient pour ce genre de luxe les populations toscanes, se soient contentés de leur vendre des vases peints et n'aient pas fait aussi le commerce des vases d'argent. Le texte de Critias, il est vrai, est assez embarrassant. Il semble indiquer qu'au cinquième siècle les Athéniens reconnaissent la supériorité de l'orfèvrerie ou de l'argenterie étrusque et qu'ils ne songent pas à lui faire concurrence. Mais peut-être Critias n'est-il ici que l'écho d'une opinion plus ancienne, datant de l'époque où les premiers marins de Corinthe ou d'Athènes avaient abordé en Étrurie, c'est-à-dire du septième ou du sixième siècle; je croirais volontiers que les fameuses phiales dont il parle ne sont pas autre chose que des

1. Χαλκιδικὰ ποτήρια. Aristophane, *Chevaliers*, 237. Étienne de Byzance, Χαλκίς, Αἴδηψος.

2. Daremberg et Saglio, *Dictionn. des antiq.*, *Argentum*, p. 409.

coupes d'argent doré analogues à celles de Cervétri et de Palestrina, en d'autres termes des phiales phéniciennes dont les Grecs ne connaissaient pas la véritable origine, et qu'ils avaient tout naturellement attribuées aux Étrusques pour les avoir vues entre leurs mains. Une chose me frappe, c'est que les pièces d'argenterie se montrent de plus en plus abondantes dans les tombes étrusques à mesure que ce genre de luxe tend à devenir de plus en plus populaire dans les pays grecs. Jamais il n'y en a tant qu'au troisième siècle, c'est-à-dire précisément à l'époque où la mode des vases d'argent fait fureur en Grèce, où tout le monde veut en avoir, où les moins fortunés même se résignent difficilement à s'en passer, si bien que pour satisfaire cette humble clientèle on va jusqu'à fabriquer de faux vases d'argent en argile plaquée ou habilement métallisée [1].

Est-ce à dire qu'il n'y ait pas eu en Toscane des maîtres argentiers ? Le prétendre serait mal connaître l'activité industrieuse des Étrusques et leur esprit d'imitation. Il est impossible que leurs ateliers métallurgiques n'aient pas su travailler l'argent comme le bronze ; mais comme ils ont reproduit des modèles helléniques, nous n'avons pas les moyens de distinguer ce qu'ils ont fabriqué eux-mêmes de ce qu'ils ont reçu tout fabriqué.

La même difficulté ne se présente pas pour la vaisselle de bronze. Que jusque vers le sixième siècle les Étrusques en aient dû la plus grande partie à l'étranger, qu'ils en aient même acheté par la suite aux Grecs de la Grèce propre, de la Sicile ou de la Campanie [2], il n'en est pas moins vrai que l'industrie de l'airain était chez eux en pleine activité au cinquième siècle, et cela suffit pour que nous ayons le droit de regarder comme des produits indigènes la plupart des objets de bronze que nous trouvons en Toscane entre le sixième et le troisième siècle.

Ces objets sont très nombreux et d'une variété extraordinaire. Il y en a pour tous les usages domestiques. Ce sont des chaudrons, de grands et petits récipients, des seaux, des plats, des vases à verser,

1. Rayet et Collignon, *Céramique grecque*, p. 350.
2. Gerhard va même jusqu'à considérer presque tous les bronzes trouvés en Étrurie comme des importations. *Annali*, 1837, p. 143.

des vases à boire, des passoires, des cuillers à pot (*simpula*), des trépieds, des candélabres, des lampes, des crocs, des instruments de chirurgie, des ustensiles de toilette, cistes, miroirs, strigiles, des armes enfin (boucliers, casques, cuirasses, etc.). A moins de faire un catalogue, il est impossible de donner de tout cela autre chose qu'une idée d'ensemble. Aussi bien, au point de vue de l'art, beaucoup de pièces n'ont aucun intérêt.

On se rappelle les anciens types de la vaisselle de bronze, ceux que nous avons observés dans les tombes à *pozzo,* dans les tombes à *fossa* et dans les sépultures à mobilier oriental du septième et du sixième siècle. Dans la période villanovienne les formes dominantes étaient l'ossuaire biconique, la tasse à pied avec une ou deux anses, l'écuelle, le seau en tronc de cône renversé, la ciste à cordons. La technique consistait à clouer ensemble ou à replier bord contre bord des feuilles métalliques. Dans la période suivante, quand l'Étrurie est envahie par la civilisation phénico-carthaginoise, nous avons retrouvé la même technique, mais appliquée à des formes différentes. Nous avons rencontré d'énormes chaudrons, des brûle-parfums, des réchauds, avec des bandes horizontales d'animaux repoussés et des appendices en forme de têtes de lion ou de têtes de griffon. A peu près à la même époque appartiennent les ossuaires de Chiusi formés de deux calottes hémisphériques rivées ensemble avec un pied conique, un col cylindrique et deux anses arrondies comme des bras. Aux environs du cinquième siècle tous ces types disparaissent pour faire place à la vaisselle que nous allons étudier et qui, plus ou moins modifiée, reste en usage jusqu'à l'époque gréco-romaine.

Cette vaisselle se distingue de celle qui l'a précédée par le mode de fabrication. Quand, après l'élimination des Carthaginois, les Grecs prennent possession du marché italique, ils introduisent en Étrurie les procédés métallurgiques qui ont cours en Grèce depuis le septième siècle et dont le principe est de substituer la fonte et la soudure au martelage et à l'assemblage par rivets. Dès lors plus de formes anguleuses rappelant le tronc de cône d'un cornet, plus de parois minces avec des reliefs repoussés au marteau, plus de joints

apparents, plus de rivets en saillie; mais des formes arrondies, des profils continus, alternativement convexes et concaves, des surfaces bien unies sans lignes de suture, sans protubérances, en un mot un galbe correct et souvent élégant.

Les types sont simples, et pour la plupart nous les connaissons déjà pour les avoir observés dans les tombes de la période gréco-bolonaise [1]. Ceux qui reviennent le plus souvent sont le seau à anse simple ou double rappelant le seau villanovien, mais présentant un profil arrondi au lieu d'un profil rectiligne, le cratère, l'amphore, le skyphos, l'olpé, l'œnochoé à bec simple ou à bec trilobé, le plat en forme de poêle, la patère avec ou sans manche, la patère avec renflement central et godrons rayonnants, la passoire, la cuiller à pot, le petit seau ovoïde avec une anse et une chaîne de suspension [2]. La plupart de ces vases sont à panse lisse et sans autre décor qu'une anse plus ou moins historiée et quelques appliques : c'est par là seulement qu'ils méritent de fixer un instant l'attention.

En étudiant les plus anciennes céramiques étrusques nous avons signalé quelques vases munis d'appendices en forme d'animaux ou de poupées. Ce procédé d'ornementation, qui n'était pas dans les traditions de la poterie italique et dont l'idée avait été sans doute suggérée aux ouvriers du pays par la vue de certains vases importés, fut d'abord d'un usage assez rare : jusque vers le septième siècle les exemples n'en sont pas nombreux. Mais quand l'Étrurie s'ouvrit toute grande à la civilisation phénico-carthaginoise, il ne tarda pas à se populariser. La métallurgie orientale avait pour les appliques un goût particulier, témoin les cous de griffon, de Chimère ou de cheval qui se voient sur les chaudrons de la tombe Regulini-Galassi, sur le réchaud à roulettes de la grotte d'Isis, ainsi que sur plusieurs récipients de bronze de la tombe *del Duce* à Vétulonia. Ces objets venant solliciter l'instinct d'imitation des Étrusques au moment où leur industrie s'éveillait, le système du décor au moyen d'appendices saillants s'imposa de lui-même. Nous avons vu que les premiers ateliers du *buc-*

1. Voir plus haut, p. 93-97 ; fig. 88-92, 94.
2. La plupart de ces types sont reproduits dans le *Museo Gregoriano*, I, pl. I-IX et dans Gozzadini, *Ulteriori scoperte a Marzabotto*, pl. XIV.

chero nero l'adoptèrent. A plus forte raison fut-il adopté par les premiers ateliers de métallurgie.

Parmi les objets recueillis dans la tombe *del Duce* à Vétulonia on remarque un candélabre monté sur quatre pieds, qui portent chacun une petite figure de lion debout [1]. Les musées étrusques contiennent un grand nombre de débris provenant de vases ou d'ustensiles divers décorés suivant le même procédé. On plaçait des lions, des oiseaux, des griffons soit sur le bord des chaudrons, soit sur les couvercles, soit encore au sommet des anses [2].

Dans le courant du sixième siècle, quand les progrès de l'hellénisme dégagent peu à peu l'Étrurie de la tutelle phénico-carthaginoise et que l'industrie grecque commence à exercer sur l'industrie naissante des Étrusques cette action qui a été si féconde, le système d'ornementation au moyen d'appendices n'est pas abandonné, mais se modifie et se perfectionne. Les ouvriers étrusques subissent à leur insu l'influence de l'art grec. Or s'il y a une chose qui caractérise les œuvres helléniques, c'est la logique. Le goût grec n'est pas ennemi des ornements, mais il veut que les ornements servent à quelque chose : tout ce qui n'est que décor, tout ce qui n'a pas une raison d'être organique dans l'ensemble d'un temple, d'une statue, d'un poème, d'un discours ou d'un vase, tout cela doit être impitoyablement proscrit. Instruits par les modèles que la Grèce leur apporte, les Étrusques en viennent à appliquer, d'une manière inconsciente et simplement par esprit d'imitation, ces principes d'ordre, de convenance et d'harmonie. Leur métallurgie surtout s'en inspire. Elle ne renonce pas à toutes ces figures de lions, de griffons, de panthères, qu'elle doit à l'art oriental et qu'elle conservera indéfiniment, mais au lieu de les placer au hasard, comme des appendices superflus qu'on pourrait sans inconvénient retirer, elle s'ingénie à leur attribuer un rôle utile. Les vases qu'elle fabrique ayant des anses soudées dont les points d'attache se trouvent sur la panse et aux lèvres du récipient, il importe

1. *Notizie*, 1887, pl. XIV, 5.

2. On a récemment trouvé dans une tombe de Pérouse sept petits lions accroupis provenant de la décoration d'un grand vase de bronze. *Mittheilungen* (Rome), I, p. 215.

que de part et d'autre la tige de ces anses s'écrase en s'épanouissant pour offrir à la prise de la soudure une surface suffisante. Dès lors quoi de plus naturel que de donner à cet écrasement nécessaire une forme décorative? Quoi de plus naturel aussi que d'y placer ces figures d'animaux qu'auparavant on ne savait où mettre et que l'on disposait au hasard? De là un type d'anse dont on a de nombreux exemples dans les tombes contemporaines de la fin du sixième siècle[1] et qui

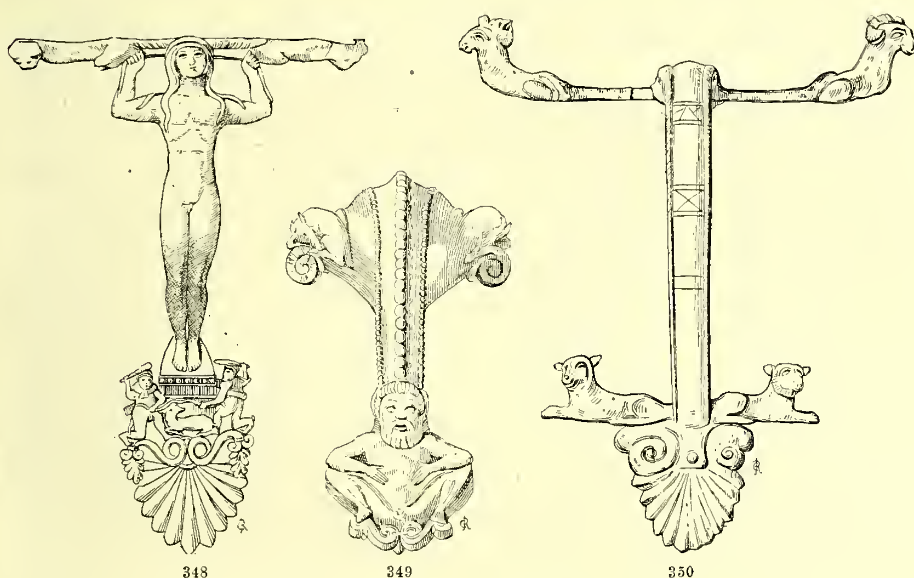


Fig. 348-350. — Types d'anses en bronze. Musée Grégorien.

consiste, — d'une part, sur la panse, — en une palmette entre deux lions accroupis ou entre deux têtes de serpents, — d'autre part, sur le col, — en un demi-cercle, avec une tête de lion en relief au milieu et à chaque extrémité une panthère ou un bélier accroupi (fig. 350). Ainsi placées, ces figurines ont une raison d'être : sans elles l'anse aurait un aspect lourd et disgracieux. Elles dissimulent les prolongements des attaches et les artifices nécessaires de la soudure.

Dans les siècles qui suivent la métallurgie étrusque continue à

1. Friederichs, *Kleinere Kunst und Industrie*, p. 146, n° 600 ; p. 296, n°s 1401-1408. *Museo Gregoriano*, I, pl. LIX, *c*. Gozzadini, *Di un antica necropoli a Marzabotto*, pl. XV, 5. *Bulletino*, 1874, p. 245, n. 4. *Annali*, 1880, p. 227, n. 1 ; p. 228. *Mittheilungen* (Rome), I, p. 216, n. 1.

appliquer le même principe de décoration rationnelle. Seulement elle varie ses motifs et, tout en conservant les palmettes orientales, les lions, les griffons, etc., s'ingénie à les combiner avec des formes empruntées à la Grèce. Ce qui domine dans l'art grec étant la figure humaine, les Étrusques introduisent des personnages dans la composition de leurs anses. Au lieu d'une tige plus ou moins arrondie qui, si ornée qu'elle soit, a toujours quelque chose d'un peu sec, ils placent sur le côté du vase une figure d'homme ou de femme, généralement nue, cambrée en arrière et arc-boutée d'une part sur la panse et d'autre part sur le col. L'anse devant se terminer à la partie supérieure en une sorte de fourche semi-circulaire qui épouse le contour arrondi du col, on laisse de chaque côté de la figure, sous les lèvres du vase, la statuette traditionnelle du lion couché, et pour qu'il y ait comme un lien logique entre ces divers motifs juxtaposés, l'homme lève les bras en l'air et saisit la queue des lions comme pour s'y retenir (fig. 348, 351). Quant à ses pieds, ils reposent sur un petit socle qui s'épanouit en palmette. Mais comme le socle est étroit et la palmette beaucoup plus large, il faut quelque chose pour les relier l'un à l'autre et dissimuler les angles de jonction : à cet effet on profite des volutes que projettent les tiges de la palmette et là-dessus on perche deux combattants séparés par un cerf dont chacun d'eux saisit une corne en brandissant l'un une épée, l'autre une massue : celui-ci a les attributs d'Hercule avec le vêtement en peau de lion (fig. 348).

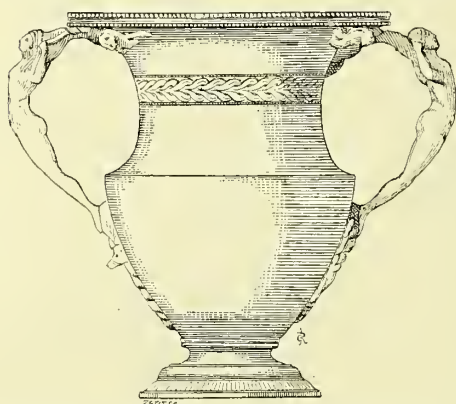


Fig. 351. — Cratère de bronze du Musée Grégorien (restauré avec les morceaux antiques). Hauteur, 0m,30.

Nous pourrions citer bien d'autres exemples analogues, des anses en forme de tiges à nervures avec des animaux couchés à la partie supérieure et un Silène accroupi à la base (fig. 349), de petites anses

avec une palmette à chaque point d'attache et sur cette palmette un cavalier sur un hippocampe porté par une volute[1] (fig. 353). Le nombre des combinaisons possibles est infini, mais le principe est à peu près toujours le même. Partout les ornements sont des pièces nécessaires, transformées avec plus ou moins de fantaisie, et qu'il serait impossible de détacher sans mutiler le vase.

Mais si logiques qu'ils soient, ils sont encore un peu lourds. L'ornemaniste étrusque manque souvent de mesure et de goût. Les anses sont surchargées de détails et les attaches manquent de finesse. La tige, au lieu de venir en quelque sorte mourir à la surface de la panse ou sur les lèvres du récipient, présente à ses extrémités des reliefs trop accusés. Ces reliefs eux-mêmes, qui par leurs fortes saillies arrêtent le regard, sont pour la plupart sans élégance; la facture en est médiocre et le style a toujours quelque chose de cette raideur archaïque que nous avons observée dans les petits bronzes de la Toscane.

Aux approches du troisième siècle, le caractère de l'ornementation change encore une fois. Les tiges s'allègent de plus en plus et le décor se réduit à sa plus simple expression. La plupart du temps les vases n'ont plus d'autres appliques qu'un fleuron, un masque de Silène, un masque de Gorgone, une palmette, une feuille épanouie ou un mufle de lion à l'attache inférieure de l'anse (fig. 355), des têtes de serpent, des cous de cygne, des palmettes ou des enroulements végétaux à l'attache supérieure[2]. Quelquefois le décor se complète par un guillochage, ou un rang de perles, ou des oves délicatement ciselées sur la bordure du col (fig. 359). Ce style, par sa discrétion, son élégance, sa pureté, laisse entrevoir son origine hellénique. Nous savons d'ailleurs qu'il florissait en Campanie, à Cumes en particulier. C'est là qu'on en a trouvé les plus remarquables spécimens[3]. C'est de là qu'il s'est propagé en Étrurie en même temps que les poteries à vernis noir brillant.

A la même époque appartiennent quelques vases d'un type encore

1. *Museo Gregoriano*, I, pl. LX, f.
2. *Bulletino*, 1884, p. 121, 122, 170.
3. *Annali*, 1874, p. 46-48; 1880, tav. d'agg. V. Le vase reproduit par la figure 359 se retrouve identique dans la collection des bronzes de Pompéi (Overbeck-Mau, *Pompei*, p. 448).

assez rare et dont l'origine doit être aussi cherchée dans la Grande-Grèce. Au quatrième siècle la céramique grecque aime à façonner des vases en forme de figures ou en forme de têtes d'homme, de femme ou d'animal [1]. Ces types nouveaux ne tardent pas à se répandre dans les



Fig. 352-359. — Types de vases et d'anses en bronze. Musée Grégorien.

ateliers de l'Italie méridionale, où à partir du troisième siècle ils jouissent d'une grande faveur. Les Étrusques les connaissent et les imitent en métal, comme le montre une élégante aiguière du Musée Grégorien, qui n'est pas autre chose qu'un buste de femme surmonté d'un long col [2] (fig. 357,358). Ils imitent aussi en bronze les vases d'argent à re-

1. Rayet et Collignon, *Céramique grecque*, p. 270 et suiv. Treu, *Griechische Thongefässe in Statuetten und Büstenform.*

2. *Museo Gregoriano*, I, pl. IX, 1, 1ª.

liefs, qui étaient si répandus dans le monde grec à l'époque alexandrine. Ces imitations ne nous sont encore connues que par six petits vases, dont cinq en forme de seau ovoïde et un en forme de flacon [1]. Tous présentent des reliefs moulés avec le vase lui-même et retouchés au burin; quelques traces qui se voient sur un seau de Florence donnent à penser que certaines parties, sinon toute la surface, était dorée. Les sujets des reliefs se rapportent presque tous à des scènes mythologiques ou bachiques. Ce sont les sujets favoris de l'art campanien, ceux qu'on observe sur la plupart des vases d'Arezzo et qui sont si fré-



Fig. 360. — Pompe bachique. Reliefs d'un flacon de bronze trouvé à Cornéto. *Annali,* 1883, tav. d'agg. K. Hauteur du flacon, 0m,051.

quents à Pompéi. Sur le seau Czartoryski, les reliefs ont trait à certaines légendes de Lerne en Argolide : on y voit d'une part Neptune surprenant Amymone à la fontaine et d'autre part Bacchus et Vénus recevant Hercule et Minerve dans le pays de Lerne, représenté par une nymphe assise. Le flacon de Cornéto que nous reproduisons ici offre une scène de bacchanale dont il y a de nombreux exemples sur les monuments figurés de l'époque gréco-romaine (fig. 360).

Après avoir indiqué les caractères principaux de l'ornementation

1. Ces vases faisaient sans doute partie du *mundus muliebris.* Il est certain qu'ils sont du troisième siècle, comme l'avait conjecturé Wissowa (*Annali,* 1883, p. 157); car on en a trouvé un à Chiusi avec un miroir gravé (*Bulletino,* 1885, p. 201). En voici le catalogue : 1° seau de Bolséna, au musée de Florence (Heydemann, *Mittheil. aus den Antikensamml.*, pl. IV, 3); 2° seau Czartoryski (*Gaz. archéol.*, 1881, p. 6, pl. I et II) ; 3° seau de Montefiascone, au Louvre (*ibid.*, p. 13); 4° flacon de Cornéto (*Annali,* 1883, p. 157); 5° seau d'Orviéto (*ibid.*); 6° seau de Chiusi (*Bulletino,* 1885, p. 201).

métallurgique en Étrurie, nous voudrions donner un aperçu de quelques ustensiles remarquables par la richesse ou l'originalité du travail. Voici par exemple un trépied provenant de Vulci (fig. 361). Les montants se composent de trois tiges droites et de trois paires de tiges obliques en lambda, servant en quelque sorte d'arcs-boutants aux tiges droites. Ces différentes tiges s'emboîtent à la partie inférieure, trois par trois, dans un pied en cornet couronné d'une rangée de fleurs de lotus et de palmettes et qui se termine en une griffe de lion posée sur une grenouille. Pour empêcher l'écartement des trois pieds en cornet, on les a reliés deux à deux par des tringles horizontales coudées, dont les coudes convergents portent un cercle avec trois bustes de Satyres. L'appareil est ingénieux et léger. Mais ce qui contribue à en rehausser le prix, c'est le détail de l'ornementation : les tiges sont toutes cannelées; les tiges droites sont surmontées d'une sorte de chapiteau avec volutes et palmettes à jour et d'un abaque portant un groupe de deux personnages. Les tiges en lambda sont réunies à leur partie supérieure par un demi-cercle à l'intérieur duquel se voient des palmettes et des fleurs de lotus à jour, et au-dessus duquel se détache le groupe d'une panthère dévorant sa proie. Tous ces motifs sont du style oriental le plus caractérisé. Ils sont coulés dans des moules et retouchés après coup au burin. Nous avons

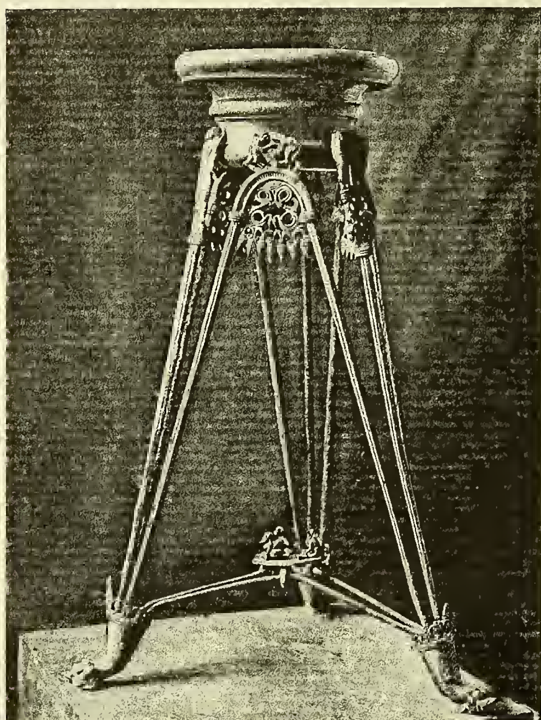


Fig. 361. — Trépied de bronze trouvé à Vulci. Musée Grégorien. Hauteur, 0m,68.

là sous les yeux un des plus beaux ouvrages de la métallurgie toscane du cinquième siècle.

De tous les ustensiles de bronze fabriqués en Étrurie, les plus curieux sont les candélabres, ces fameux candélabres dont la renommée avait été jusqu'à Athènes. Ce sont aussi de tous les ustensiles ceux que nous connaissons le mieux. Il y en a partout, dans tous les musées, et le nombre s'en accroît chaque jour. Le type le plus ancien nous est fourni par la tombe *del Duce* à Vétulonia [1] (fig. 362). La tige est un mince ruban découpé dans une feuille de bronze et fendu à la partie inférieure de manière à former deux pattes, qui, repliées en sens inverse, lui font une sorte de base. Ces deux pattes sont rivées sur un pied composé de deux autres rubans arc-boutés en demi-cercle et posés en croix l'un sur l'autre : de gros fils de bronze, cloués de distance en distance sur la tige, servent de branches pour piquer des bougies de cire ou de suif. Toute l'ornementation consiste en une statuette d'un art primitif dressée au sommet de la tige.

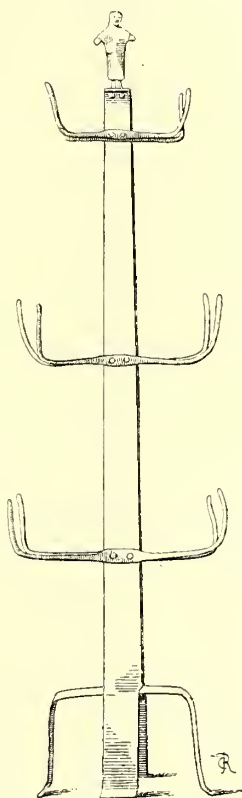


Fig. 362. — Candélabre de la tombe *del Duce*, à Vétulonia. *Notizie*, 1887, pl. XV, 9. Hauteur, $0^m,72$.

Les candélabres que l'on rencontre en Étrurie à partir du cinquième siècle sont d'une conception moins élémentaire. On peut distinguer trois types principaux.

Le premier est celui du candélabre à cuvette. Il se compose d'un bol, destiné à contenir de l'huile ou de la poix et monté sur une tige verticale, qui elle-même repose sur un trépied bas. La plupart sont très simples et de petites dimensions : il est rare qu'ils dépassent cinquante centimètres de haut. Le pied est formé de trois pattes de

1. Un autre candélabre trouvé dans la même tombe et fabriqué de la même manière est surmonté d'une fleur à pétales épanouis et porte au-dessus de chaque pied une petite statuette de lion. *Notizie*, 1887, p. 492, pl. XIV, 5.

cheval ou de cerf ou de trois jambes humaines; le fût est tantôt lisse, tantôt cannelé verticalement, tantôt analogue à une corde tordue. Tout le décor consiste en des appliques disposées avec plus ou moins de fantaisie sur le trépied, le long du fût ou sur le bol. Sur chacun des pieds par exemple est posé un oiseau; le long du fût grimpe un serpent, ou bien un oiseau, ou bien un personnage qui a l'air de monter à un mât de cocagne; le motif le plus ordinaire est celui d'un coq ou d'une colombe s'efforçant d'échapper à la poursuite d'un chien, d'un renard ou d'un chat[1]. Sur le bol enfin sont posées plusieurs colombes (fig. 363). Quelques formes sont plus compliquées. L'une, par exemple, représente un danseur chaussé de socques, debout en équilibre sur une jambe et tenant à bras tendu une tige verticale le long de laquelle grimpe un chat pour atteindre des oiseaux perchés au sommet[2]. L'autre nous montre trois femmes renversées en arrière et s'arc-boutant l'une contre l'autre par la tête de manière à former un trépied, qui porte un petit piédestal, avec une figure d'éphèbe debout; celui-ci porte à son tour sur la tête le fût du candélabre, au sommet duquel un cinquième personnage debout élève

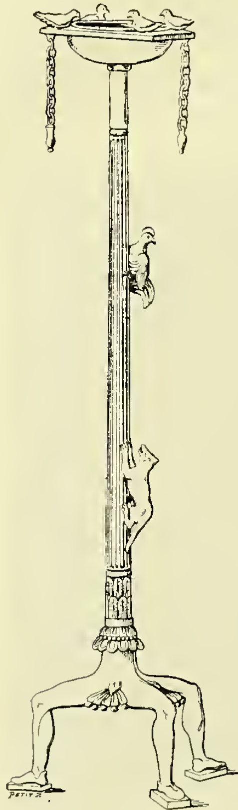


Fig. 363. — Candélabre trouvé à Volterra. Musée de Florence. Hauteur, 0m,75.

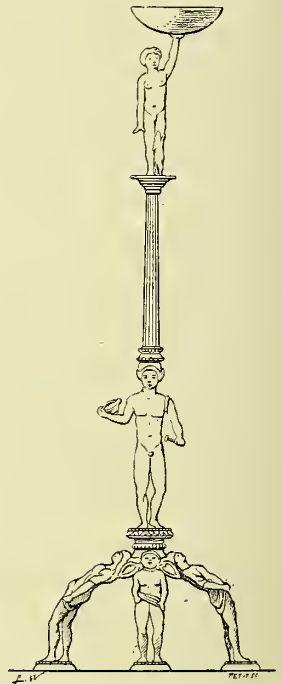


Fig. 364. — Candélabre du Musée Grégorien. Hauteur, 0m,53.

1. Pour ces divers types, voir *Museo Gregoriano*, I, pl. XLVIII-LI; Micali, *Mon. per serv.*, pl. XL.

2. Panofka, *Cab. Pourtalès*, pl. XL.

d'un seul bras la cuvette au-dessus de sa tête, comme pour la mettre hors de la portée d'un chien qui grimpe le long de sa jambe et voudrait saisir un oiseau perché sur le bord (fig. 364); nulle part on ne voit mieux que dans cet enchaînement bizarre de détails décoratifs jusqu'où pouvait aller la fantaisie des ornemanistes étrusques.

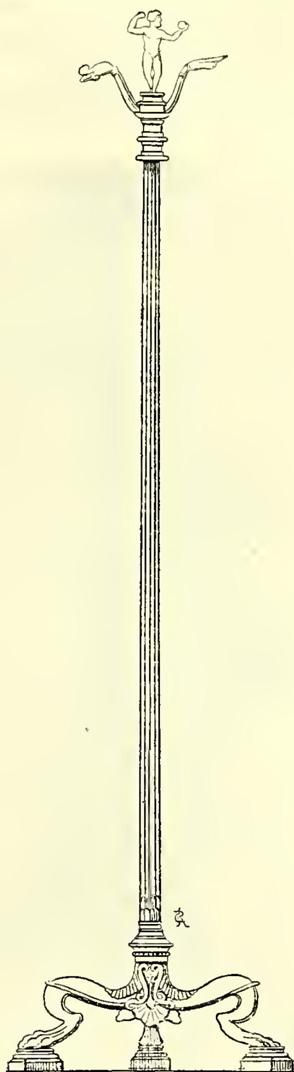


Fig. 365. — Candélabre surmonté d'une statuette de jongleur dansant. Musée Grégorien. Hauteur, 1m,10.

Le second type est celui du candélabre à branches. La base est comme précédemment un trépied, mais un trépied d'une forme plus élégante : reposant sur trois pattes de lion d'une courbe plus souple que celle des pattes de cheval ou des jambes d'homme, infléchi au milieu comme s'il pliait sous le poids de l'ustensile, il a une sorte d'élasticité féline qui lui donne de la grâce; il est de plus orné de fleurons et de palmettes. Le fût lisse ou cannelé, quelquefois revêtu jusqu'à une certaine hauteur d'un manchon de feuilles imbriquées, est d'ordinaire assez élevé [1] et sans applique d'aucune sorte. Au sommet, il porte un petit socle reproduisant le profil d'une base à moulures d'où se détachent en éventail quatre branches divergentes et que,

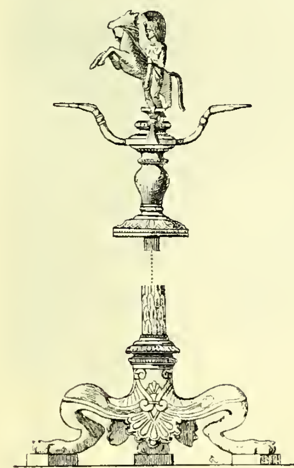


Fig. 366. — Base et couronnement d'un candélabre du musée Grégorien. Hauteur, 1m,40.

1. Les candélabres de ce type ont une hauteur qui varie entre 0m,80 et 1m,40.

couronne une figurine ou un groupe de figurines. Les branches sont des tiges pointues, sur lesquelles on piquait latéralement les torches ou les cierges [1] et dont l'extrémité est façonnée en forme de bec d'oiseau, de tête de serpent, de feuille aiguë ou de fleur de lotus. Les figurines sont de toute espèce : l'ouvrier s'inquiète peu de savoir s'il met sur son candélabre une statuette de divinité ou un sujet de genre. Comme il lui faut quelque chose pour couronner son fût, il puise au hasard dans la réserve des modèles dont il dispose, prenant tantôt un oiseau [2], tantôt un Hercule armé de son arc [3], tantôt une Minerve ailée portant Bacchus enfant [4], tantôt un danseur ou une danseuse [5], tantôt un guerrier debout à côté d'un cheval qui se cabre (fig. 366).



Fig. 367. — Candélabre à piédestal. Musée Grégorien. Hauteur, 0m,98.

Le troisième type, d'une forme moins svelte et moins élégante, est celui du candélabre à cuvette monté sur un piédestal en tronc de pyramide à trois faces, qui repose sur trois griffes de lion. Celui dont nous donnons ici la figure, et qui appartient au Musée Grégorien (fig. 367), présente trois griffes munies d'une paire d'ailes reliées entre elles par des palmettes ; chaque griffe porte une petite figure d'homme à cheval, les jambes repliées en arrière et les cheveux tombants. Aucun des candélabres de ce type n'a une tige simple : le fût n'est pas autre chose qu'un entassement de plateaux et de disques lenticulaires, dont

1. La disposition des flambeaux se voit très bien sur la fresque d'Orviéto qui est reproduite plus haut, p. 443, fig. 292.
2. Zannoni, *Scavi*, pl. XVII, 8.
3. Zannoni, *Scavi*, pl. XXVI, 5.
4. *Annali*, 1872, p. 216.
5. Dennis, II, p. 190. Zannoni, *Scavi*, pl. XCIV, 2.

la face convexe est tournée tantôt en bas, tantôt en haut : l'aspect est celui d'une série de petites bases à moulures superposées.

De ces trois types celui que nous avons décrit le premier paraît être le plus ancien. Les deux autres étaient simultanément en usage

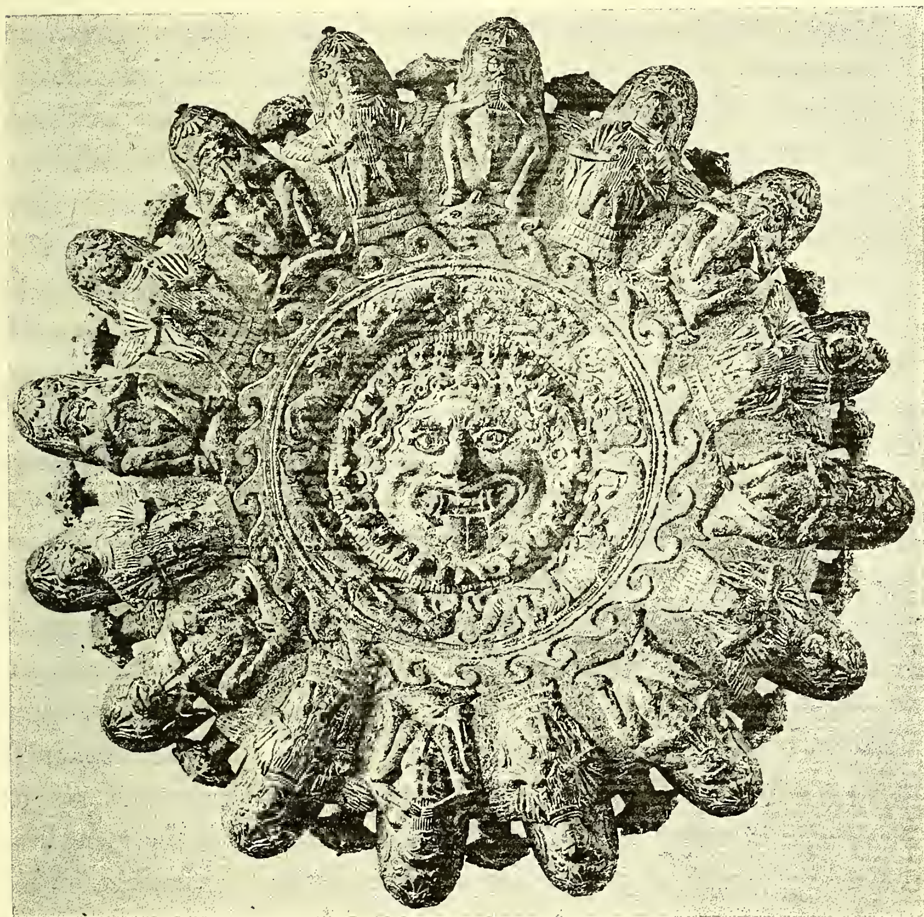


Fig. 368. — Dessous du lustre de Cortone. Diamètre, 0m,58.

au troisième siècle, puisqu'on les voit figurés sur une même fresque de la tombe Golini à Orviéto[1]. Du reste l'ornementation de leurs bases est conçue dans le style des bronzes campaniens de cette époque, style qu'on retrouve encore trois siècles plus tard à Pompéi[2].

1. Voir plus haut, p. 443, fig. 292.

2. Overbeck-Mau, *Pompei*, p. 437.

Parmi les ustensiles il me reste à signaler le magnifique lustre du musée de Cortone, objet unique en son genre, et que l'on peut considérer comme le chef-d'œuvre de la métallurgie étrusque. Il se compose d'une cheminée conique, destinée à être attachée par une chaîne au plafond d'un temple ou d'un tombeau, et s'évasant à la base en une large cuvette circulaire; tout autour de cette cuvette se détachent seize cuvettes plus petites, ovoïdales, qui toutes communiquent avec la grande et s'y alimentaient d'huile comme dans un réservoir. Chacune de ces petites cuvettes était une lampe. Elles sont séparées les unes des autres par un masque de Bacchus barbu et cornu, qui fait également saillie sur la circonférence du lustre. Extérieurement elles sont décorées de palmettes et de motifs en forme d'S couché. Le dessous du lustre est très richement historié, ce qui prouve que l'ensemble était fait pour être vu de bas en haut (fig. 368). Au centre, juste sous la cheminée, un médaillon concave présente un masque de Gorgone, la langue pendante, les cheveux entremêlés de serpents. Ce médaillon est encadré d'une bande, bordée d'oves et de perles, où des lions, des panthères, des griffons s'attaquent deux par deux à un cheval, un bœuf et un cerf; autour de cette bande court une rangée de postes avec des dauphins; enfin vient une série de figures accroupies sous les petites cuvettes et représentant alternativement une Harpie aux ailes ouvertes et un Silène nu jouant de la double flûte. Tout cela est très heureusement combiné et d'un bel effet décoratif. Malgré des archaïsmes de détail qui s'expliquent par la persistance de certains types dans les ateliers, le style est celui des œuvres de l'art étrusque hellénisé tel qu'il fleurit au troisième siècle avant J.-C.[1].

§ 4. — LES CISTES.

On désigne sous le nom de cistes des boîtes de diverses formes, mais le plus ordinairement cylindriques, faites en osier, en bois, en ivoire

1. *Bulletino*, 1840, p. 164. *Annali*, 1842, p. 53; 1843, p. 354. *Monumenti*, III, pl. XLI, XLII.

ou en métal. Quelques-unes servaient en Grèce à des usages religieux [1], pour porter par exemple les objets nécessaires à un sacrifice. Mais la plupart étaient des meubles de toilette : c'est là que les femmes enfermaient leurs miroirs, leurs peignes, leurs fioles à parfums, leur fard, leurs bijoux [2].

Avant le septième siècle, on ne rencontre pas de cistes en Toscane. Les plus anciens exemples qu'on en puisse citer sont les deux cassettes plaquées d'argent qui ont été trouvées à Palestrina et à Vétulonia, ainsi que quelques restes d'un coffret plaqué d'ivoire provenant d'une tombe à *corridoio* [3]; encore ces objets sont-ils d'origine étrangère, très vraisemblablement carthaginoise. Il en est de même du morceau de dent d'éléphant taillé en forme de boîte et décoré de figures ciselées qui a été découvert à Chiusi et dont nous avons déjà dit un mot [4].

Quand la mode de ces sortes de meubles se fut répandue, les Étrusques furent naturellement amenés à en fabriquer eux-mêmes. Ils essayèrent d'en faire en ivoire, témoin le seau de Véies, avec des incrustations d'ambre, œuvre d'un art encore imparfait; ils en firent peut-être en osier, à l'imitation des cistes-corbeilles qui étaient d'un usage courant en Grèce et que les femmes des colons helléniques en Italie avaient sans doute dans leur ménage ; ils en firent surtout en bois et en métal. Leurs cistes de bois sont tombées en poussière; mais quelques-unes qui avaient des appliques d'os ou de métal nous ont laissé quelques restes. C'est ainsi que dans une tombe de Cornéto on a trouvé divers objets de toilette, jadis enfermés dans une cassette de bois dont la place était marquée par quatre pieds sphériques en os et par plusieurs lamelles de même matière provenant du placage des parois [5]. A Bologne on a recueilli de même,

1. Sur certains bas-reliefs votifs on voit une procession de suppliants suivie d'une femme portant une ciste sur la tête (Paul Girard, *Asklépieion d'Athènes*, pl. IV). A Éleusis, une ciste dite mystique servait à dérober aux regards des profanes certains objets sacrés (Daremberg et Saglio, *Dictionn. des antiquités* (Cista mystica).

2. Les cistes figurent sur les vases peints présentant des scènes de toilette. *Élite des monum. céramogr.*, IV, pl. LVII, LXXXIII. Gerhard, *Etrusk. Spiegel*, pl. IX, 1; XIX, 4. Dans la scène de banquet qui est figurée plus haut, à la page 383, on voit une ciste pendue derrière les personnages.

3. *Bulletino*, 1885, p. 215.

4. *Annali*, 1877, p. 398.

5. *Bulletino*, 1885, p. 201.

dans une tombe postérieure au cinquième siècle, divers fragments de bronze qui avaient fait certainement partie d'une boîte en bois de forme cylindrique. Cette boîte était garnie en haut et en bas d'un manchon métallique et cerclée en son milieu d'un anneau portant en saillie des têtes de bélier [1]. Il est probable que parmi les débris de

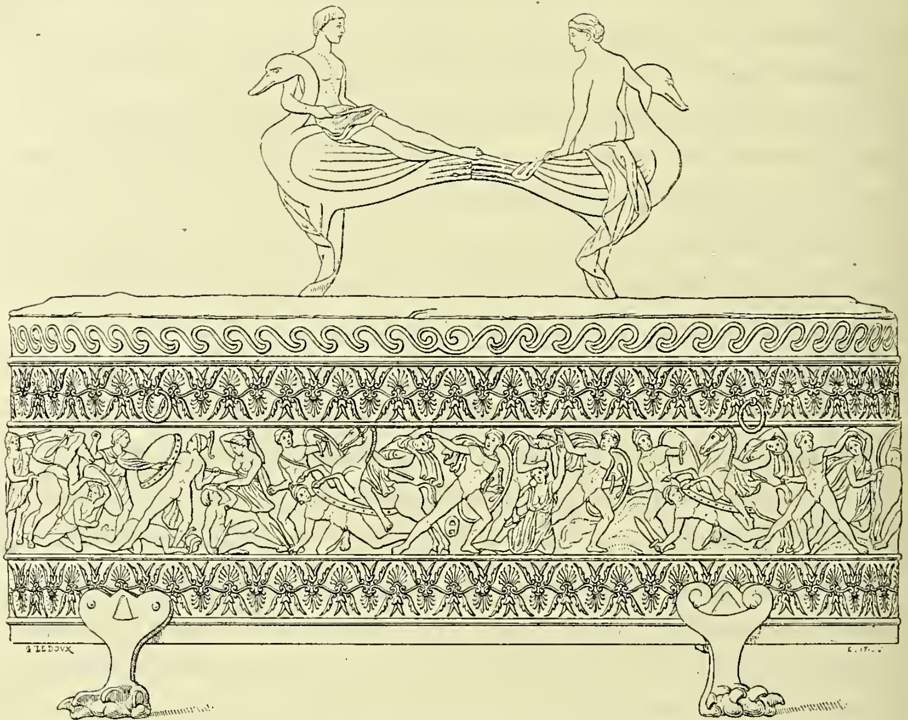


Fig. 369. — Combat de Grecs et d'Amazones. Ciste elliptique à reliefs trouvée à Vulci. Musée Grégorien. Longueur ,0m,47

bronze recueillis dans les tombes de l'Étrurie, il y en a plus d'un qui provient de boîtes analogues.

Les cistes de bronze furent d'abord des récipients cylindriques ou elliptiques à fond plat, reposant directement sur le sol et sans aucune espèce d'ornements [2]. Mais les Étrusques aimaient trop les appliques décoratives pour s'en être tenus longtemps à un type d'une simplicité aussi élémentaire. Ils ajoutèrent au cylindre toutes sortes d'appendices, lui donnèrent des anses historiées, le dressèrent sur

1. Zannoni, *Scavi*, pl. LXXX, 7.

2. *Annali*, 1874, p. 168; 1875, p. 325.

quatre griffes et transformèrent ainsi en meuble d'art ce qui n'était à l'origine qu'un vulgaire ustensile [1]. Presque toutes les cistes métalliques que nous ont livrées les nécropoles toscanes appartiennent au troisième siècle, à la dernière période de la civilisation étrusque, et proviennent de Vulci. Elles se ramènent à deux types, caractérisés chacun par un mode d'ornementation différent.

Le premier type, qui est aussi le plus remarquable, comporte des figures en relief. Nous en donnons ici le plus beau spécimen, emprunté à la collection du Musée Grégorien[2] (fig. 369). La boîte, qui est de forme elliptique, présente en haut et en bas une large bande de palmettes. Dans la zone du milieu se déroulent les divers épisodes d'un combat de Grecs et d'Amazones. Les reliefs sont traités dans le plus pur style hellénique et, comme on l'a justement remarqué, rappellent la frise du temple de Phigalie. Il est difficile de ne pas en attribuer l'exécution à la main d'un artiste grec. Mais si le travail des reliefs n'est pas étrusque, on ne peut douter que la ciste n'ait été montée en Étrurie. Sans parler des appliques et des anneaux, que jamais un ouvrier grec n'aurait eu la maladresse de disposer comme on les voit ici, au beau milieu d'une zone d'ornements, la poignée du couvercle est tout à fait dans le goût toscan.

Le second type est celui des cistes avec dessins incisés au burin, dites cistes prénestines, parce qu'à part quelques exemplaires isolés, toutes celles qui ont été jusqu'ici découvertes proviennent de Préneste ou des environs. Bien que Préneste ne soit pas une ville étrusque, nous devons néanmoins parler ici des cistes à graffites, d'abord parce que les Étrusques en ont eu, ensuite parce qu'elles sont d'un art qui se rattache très étroitement à celui de l'Étrurie.

Les dessins incisés sont de diverses sortes. Il y a d'abord des motifs végétaux, surtout des palmettes et des fleurs de lotus, disposés tantôt dans le sens vertical, tantôt dans le sens horizontal, combinés de mille manières, et formant des bandes plus ou moins chargées suivant

1. Zannoni, *Scavi*, pl. LXXX, 8.

2. *Annali*, 1855, p. 64 et suiv. Les cistes de ce genre sont encore rares : on n'en possède que trois, trouvées toutes à Vulci. Schoene, *Annali*, 1866, p. 163, 9 ; 164, 10 ; 185, 65.

la richesse de la ciste. Certaines boîtes n'ont pas d'autre décoration que celle-là : c'est le cas, par exemple, de celle qu'a trouvée M. Zannoni dans les fouilles de la Certosa de Bologne et qui n'a en tout et pour tout qu'une bordure en haut et en bas, composée d'une double bande d'entrelacs entre deux zones de fleurs de lotus[1]. Ordinairement à côté de ces motifs végétaux on remarque des groupes d'animaux féroces ou fantastiques, dont le type est emprunté aux traditions de l'ornementation orientale : ce sont des monstres marins, des sphinx, des chevaux ailés, des lions, des cerfs, des panthères, des griffons, tantôt luttant les uns contre les autres, tantôt dévorant une proie, tantôt poursuivis par des chasseurs.

Tous ces motifs, aussi bien les figures d'animaux que les combinaisons végétales, n'occupent guère dans la décoration de la ciste qu'une place secondaire. Ils forment d'ordinaire les bordures ou se développent sur le couvercle. La place importante, la zone qui reste libre au milieu du cylindre et qui occupe à elle seule près de la moitié de la hauteur, est invariablement réservée à une composition. Il n'est pas toujours facile d'interpréter avec certitude les sujets qui y sont représentés. On peut dire cependant d'une manière générale qu'ils ont un caractère mythologique[2]. Sauf deux cistes dont les dessins se rapportent à des légendes italiques[3], tout le reste n'est que l'illustration des épisodes les plus célèbres de l'épopée hellénique, de ceux qui constituaient le fonds commun de l'imagerie populaire au troisième siècle. Ce sont en grande partie ceux que nous avons déjà observés sur les bas-reliefs des sarcophages et des urnes et que l'on retrouve sur la plupart des vases peints de l'Italie méridionale.

Considérés au point de vue de l'art, les graffites des cistes sont de

1. Zannoni, *Scavi*, pl. LXXX, 1-3.

2. Voici les principaux sujets : la naissance de Minerve ; la naissance de Mars ; Pandore et Prométhée ; Hercule étouffant les serpents ; Hercule combattant les Amazones ; Hercule et le lion de Némée ; l'apothéose d'Hercule ; les noces d'Hercule et d'Hébé ; Apollon et Marsyas ; Bellérophon et Pégase ; Persée présentant la tête de Méduse ; Persée et les Grées ; Persée délivrant Andromède ; Pollux enchaînant Amycos, le roi des Bébryces ; Pâris et les trois déesses ; mort de Troïlos ; Thétis apportant les armes d'Achille ; Achille égorgeant les prisonniers troyens ; scènes de toilette ; scènes bachiques.

3. L'une, la ciste Pasinati, montre le combat d'Énée contre Turnus, la réconciliation d'Énée avec Latinus et son mariage avec Lavinie (*Annali*, 1864, p. 356 ; *Monumenti*, VIII, pl. VII-VIII). L'autre présente une scène de triomphe dont le sens n'est pas bien déterminé (*Monumenti*, X, pl. XXIX.)

valeur inégale. Quelques-uns sont très beaux. Je citerai en particulier ceux de la fameuse ciste Ficoroni au musée Kircher représentant l'arrivée des Argonautes dans le pays des Bébryces [1]. Le roi Amycos ayant eu la prétention d'interdire aux héros de l'expédition de faire sur son territoire leurs provisions d'eau, Pollux lutte avec lui, le bat et finit par l'attacher à un arbre, tandis que ses compagnons, libres de débarquer à leur aise, s'empressent de courir aux fontaines. L'ensemble du tableau est composé avec une grande habileté; le dessin est d'une correction, la gravure d'une délicatesse, le style d'une pureté qui trahissent la main, sinon d'un artiste grec, du moins d'un artiste italien élevé à l'école des meilleurs maîtres de la Grèce. Cet artiste a signé son œuvre *Novios Plautios med Romai fecid.* Ce

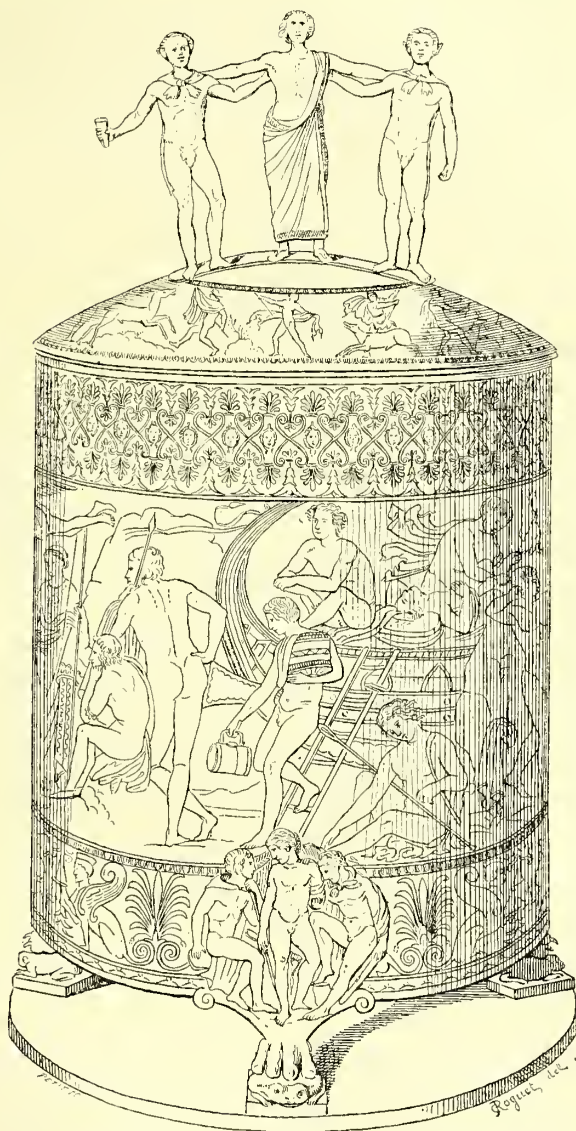


Fig. 370. — Les Argonautes au pays des Bébryces. Ciste Ficoroni, au musée Kircher. Au 1/5.

1. O. Jahn, *Die Ficoronische Cista.*

Plautios était peut-être, suivant une conjecture de Mommsen, un Campanien travaillant à Rome[1]. De pareilles pièces sont tout à fait exceptionnelles. Le plus généralement les graffites sont tracés d'une main lourde, par des graveurs qui ne sont pas maîtres de leur burin et font les plus bizarres incorrections de dessin. Les personnages sont quelquefois de véritables caricatures. Il est visible que l'on est presque toujours en présence d'œuvres d'industrie courante, faites à la hâte et avec une espèce d'indifférence mécanique. L'ouvrier ne conçoit pas le sujet de lui-même. Il a comme des cahiers de modèles où il puise au hasard. Il prend la première scène qui s'offre à ses yeux et la copie tant bien que mal. Si elle est trop étendue pour la surface du bronze qu'il a à couvrir, il la mutile en supprimant des personnages nécessaires; si au contraire elle est trop courte, il y ajoute des figures quelconques, qui n'ont aucun rapport avec le sujet principal et ne sont là que pour prendre de la place. Les sujets d'ailleurs ne l'intéressent pas en eux-mêmes : aussi s'inquiète-t-il fort peu de la précision des détails. « Les personnages et même un grand nombre de divinités sont représentés sans les attributs qui les caractérisent; aussi une même scène pourrait-elle quelquefois s'expliquer de plusieurs manières. Sur une ciste représentant le jugement de Pâris[2], Pâris ne tient pas la pomme dans la main et Vénus est représentée avec un voile qui lui donne plutôt l'air d'une matrone romaine que de la déesse de la beauté[3]. » Voici un autre exemple emprunté à une ciste où figurent plusieurs divinités[4] : « Les noms sont inscrits au-dessus de la tête de chacune d'elles; il n'y a donc pas d'erreur possible : Hercule est représenté sous les traits d'un jeune homme, sans massue; le vêtement qui couvre ses épaules peut être aussi bien une simple chlamyde que la peau de lion. Jupiter est vêtu seulement d'un pallium, sans foudre, sans couronne, sans aucun attribut qui puisse servir à le distinguer d'un mortel. Junon est couverte d'une tunique et d'un péplos. Mercure est la seule divinité qui ait un attribut; il porte entre les

1. Mommsen, *Unterital. Dial.*, p. 283.
2. *Monumenti*, VIII, pl. XXIX-XXXI.
3. Fernique, *Étude sur Préneste*, p. 157.
4. *Monumenti*, VI-VII, pl. LIV.

mains une balance; encore n'a-t-il ni le pétase, ni les chaussures ailées, ni le caducée [1]. »

Les graffites étaient certainement tracés sur la feuille de bronze avant qu'elle reçût la forme d'une boîte. La manière dont les figures sont groupées sur le cylindre, le choix de ces figures, qui sont en

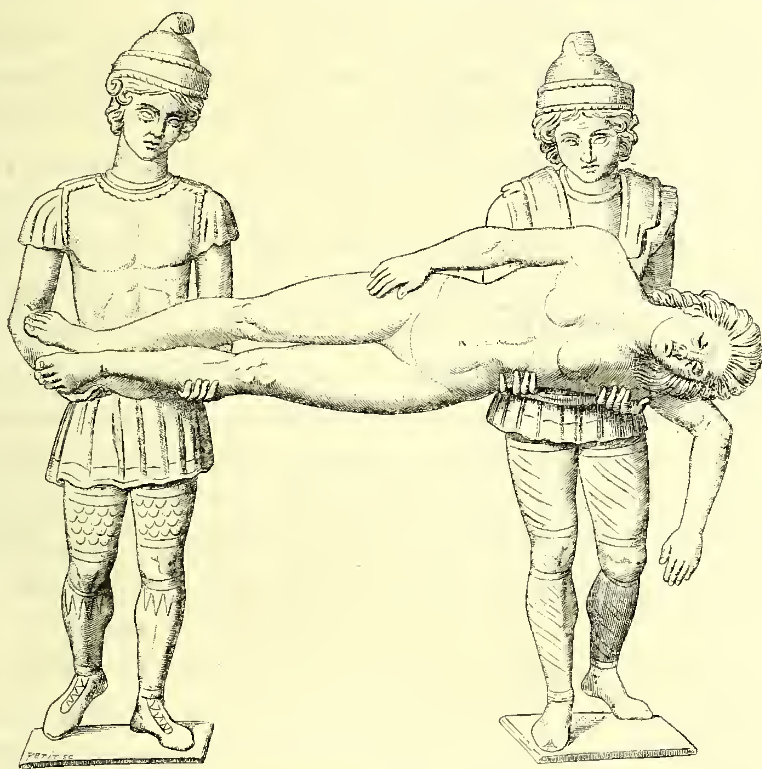


Fig. 371. — Poignée de ciste. *Monumenti*, VIII, pl. XXXI. Hauteur, 0m,155.

général peu propres à décorer une surface ronde, indiquent qu'elles ont été dessinées d'abord sur une surface plane [2]. Les feuilles de bronze étaient ainsi préparées dans des ateliers tout à fait indépendants de ceux où l'on fabriquait les cistes. Peut-être y a-t-il lieu de se demander si quelques-unes n'étaient pas apportées à Préneste toutes gravées, venant, par exemple, d'ateliers campaniens : la question se pose pour les plus belles d'entre elles, comme celles de la ciste Ficoroni. Quoi qu'il

1. Fernique, *Étude sur Préneste*, p. 157. | 2. *Annali*, 1877, p. 185.

en soit, il semble certain que ces feuilles s'achetaient à l'aune, comme on achète aujourd'hui un carré d'étoffe imprimée, une bande de tapisserie ou une feuille de zinc. Les fabricants de cistes en avaient sous la main de toutes les dimensions et choisissaient suivant la taille de la boîte qu'ils voulaient faire. Quelquefois, après avoir pris une plaque, ils la trouvaient ou trop petite ou trop grande : dans ce cas, sans se préoccuper du sens des graffites, ou bien ils allongeaient leur plaque en y soudant le morceau d'une autre représentant un sujet différent, ou bien ils la réduisaient en la taillant, ce qui avait pour résultat de couper les figures. C'est ainsi que la ciste Pasinati[1] n'a conservé que la moitié inférieure des personnages : sans le couvercle il serait impossible de deviner qu'il s'agit du combat de Turnus et d'Énée. Une autre ciste n'offre au contraire que les bustes des personnages[2]. On se tromperait si l'on ne voyait là que de simples accidents. Évidemment, aux yeux des fabricants de cistes, les gravures ne comptent pas ou du moins n'ont d'autre valeur que celle d'un motif d'ornementation quelconque. Ils ne les respectent pas plus qu'un tapissier, de nos jours, ne respecte les dessins de l'étoffe historiée qui lui sert à recouvrir un meuble; cela est si vrai qu'ils ne se font aucun scrupule d'endommager une partie des graffites par des pièces rapportées. Aussi bien sur la belle ciste Ficoroni que sur les cistes les plus communes ils ajustent des anneaux reliés par des chaînettes, des pieds, des anses, des poignées : ils les soudent à la place où il leur plaît de les disposer, sans tenir compte des figures. Vous avez ainsi un anneau, ou une applique plantée au beau milieu d'un visage ou d'une poitrine.

Parmi ces appendices il faut remarquer ceux qui constituent les pieds de la ciste et la poignée du couvercle. Les pieds représentent d'ordinaire une griffe de lion, tantôt posant directement sur le sol, tantôt écrasant une grenouille : c'est le motif que nous a déjà montré le trépied du Vatican. La griffe, pour s'ajuster au corps de la ciste, se prolonge en une sorte de patte de soudure, laquelle est presque toujours historiée : c'est par exemple une tête de lion ou de cygne,

1. *Annali*, 1864, p. 356.
2. Collection Barberini. Fernique, *Étude sur Préneste*, p. 189, n. 77.

un masque de Méduse, un lion passant, un griffon aux ailes ouvertes, une ou plusieurs Harpies, deux ou trois génies ailés, agenouillés, tenant un strigile et s'essuyant les cheveux, un groupe bachique, etc. Les poignées se composent, elles aussi, de figurines : un groupe bachique de trois personnages se tenant par les épaules; un groupe de lutteurs; un Satyre et une nymphe; un Bacchus appuyé sur l'épaule d'un Faune; un guerrier relevant un blessé; deux génies ailés ou deux guerriers portant un mort; deux génies ailés, l'un masculin, l'autre féminin, se tendant la main; une femme nue rejetée en arrière et s'arc-boutant des pieds et des mains dans une posture de saltimbanque, tels sont les sujets de ces figurines. La plupart de ces sujets se répètent plusieurs fois avec des variantes insignifiantes. Il est probable que les ateliers qui les fabriquaient disposaient d'un petit nombre de moules et qu'il en était des épreuves de ces moules comme de celles que tiraient de leurs moules en terre cuite les céramistes de Tanagra : les unes restaient telles quelles; d'autres étaient retouchées après coup et plus soignées. Il semble même que, comme pour les terres cuites, les têtes, les bras et les attributs aient été ajustés à part. Car on rencontre des groupes identiques qui présentent pour un personnage des têtes différentes : c'est le cas pour les poignées de la ciste Ficoroni et de la ciste Napoléon III du Louvre [1].

La plupart de ces figurines sont d'un art différent de celui des graffites et sont apparentées de très près aux petits bronzes étrusques. Non seulement on y retrouve ce style lourd, cette rudesse un peu archaïque qui caractérise les statuettes de bronze que nous avons étudiées plus haut, mais plusieurs nous sont connues par des variantes recueillies dans l'Étrurie propre. Il est vraisemblable que les fabricants de cistes avaient, pour les poignées et les appendices historiés, des ouvriers étrusques ou tout au moins des moules étrusques. Du reste, l'emploi de ces appendices en quelque sorte animés est, nous l'avons déjà remarqué, un des caractères particuliers de l'ornementation étrusque.

1. Brunn, *Annali*, 1862, p. 19 et suiv.

§ 5. — LES MIROIRS.

Les Étrusques se servaient de miroirs en argent ou en bronze. Il nous reste fort peu de miroirs d'argent : le Musée Britannique en possède un qui présente en relief une scène bachique[1] ; on en a récemment trouvé un autre dans le sarcophage de *Seianti Thanunia,* à Chiusi : c'est un disque découpé dans une feuille d'argent très mince, avec une bordure de postes où se voient quelques traces de dorure : il est muni d'un long manche plat, qui s'arrondit à l'extrémité en forme de feuille et sur lequel on a gravé une raie verticale entre des stries obliques, d'un dessin semblable à celui d'une arête de poisson[2]. A part quelques fragments d'autres miroirs analogues, tous les ustensiles de cette catégorie que nous ont livrés les tombes étrusques sont en bronze. Quelques-uns à l'origine étaient dorés[3].

Comme les miroirs grecs, dont ils ne sont qu'une imitation, les miroirs étrusques étaient de deux sortes ; les uns étaient des disques polis, enfermés dans une double boîte à charnière[4] ou bien faisant corps avec le couvercle de la boîte à l'intérieur ; les autres étaient de simples disques, polis d'un côté et plus ou moins ornés de l'autre, qu'on tenait en main par une poignée. La décoration était à reliefs et à graffites, à reliefs pour les miroirs-boîtes et à graffites pour les autres : on a cependant quelques miroirs à poignée ornés de reliefs.

Les miroirs à reliefs ne sont pas encore très nombreux. Parmi les plus beaux il faut citer celui du Musée Grégorien où l'on voit la figure d'Aurore enlevant Céphale (fig. 372), composition analogue à celle de l'acrotère de Cervétri dont nous avons parlé plus haut[5]. Le style

1. *Bronzeroom*, p. 42, n. 30.

2. *Notizie*, 1886, p. 356; *Mittheilungen* (Rome), I, p. 219. Helbig, *Antike Denkmaeler*, I, p. 9, fig. 1. La feuille d'argent a si peu de consistance que ce miroir n'a dû avoir qu'une destiuatiou funéraire.

3. On voit encore des restes de dorure sur plusieurs miroirs du Musée Grégorien.

4. On peut voir un de ces miroirs dans la main de *Seianti Thanunia*, p. 351, fig. 241. La figure 155 (p. 199) en montre un analogue, mais dans une boîte carrée.

5. Voir p. 323, fig. 219. — Pour les principaux miroirs à reliefs, voir *Bulletino*, 1875, p. 82-84 (miroir Strozzi : Pâris entre Minerve et Vénus) ; *Bulletino*, 1866, p. 17 (Grecs et Amazones) ; *Monumenti*, VIII, pl. XLVII (Ulysse et Pénélope) ; VIII, pl. XLVIII, 2 (enlèvement de Ganymède) ; IX, pl. XXXI, 1 (Grecs et Amazones) ; *ibid.*, 3 (combat d'un homme et d'un griffon) ; *ibid.*, 4

est archaïque et rappelle celui des œuvres de l'art attique contemporaines de la fin du sixième siècle ou du commencement du cinquième. D'un tout autre style et d'une facture beaucoup moins soignée est le miroir de Cornéto qui montre Bacchus enfant assis sur les genoux de la Terre en présence de Mercure [1] (fig. 373). L'exécution est lourde et molle, comme si la forme avait été usée par le tirage d'un grand nombre d'épreuves. Ce monument n'est curieux que parce qu'il reproduit à peu près identiquement une composition qui se rencontre sur trois autres miroirs et sur le couvercle d'une boîte en terre cuite provenant de l'Italie méridionale [2]. Il y avait donc des modèles d'un usage courant dans la plupart des ateliers de plastique. Ces modèles venaient certainement de la Grèce, où nous savons qu'il existait des miroirs à reliefs et d'où les types avaient dû se répandre grâce à de nombreux surmoulages. Qui sait même si plusieurs des miroirs à reliefs découverts en Étrurie ne sont pas de fabrique hellénique [3] ? A l'appui de cette conjecture il faut remarquer que deux miroirs semblables, représentant tous deux Dionysos assis avec une figure féminine debout entre deux Amours, ont été trouvés, l'un à Cervétri, l'autre en Crimée [4]. Ils ont sans doute la même origine et ont dû être apportés dans les deux contrées par des marchands grecs, ceux-ci faisant à la fois le commerce dans la mer Noire et dans la mer Tyrrhénienne.

Si les miroirs à reliefs sont assez rares en Étrurie, en revanche les miroirs en forme de disques, avec dessins gravés sur la face opposée à celle où l'on se mirait, sont très nombreux : on en possède actuellement plus de quinze cents [5]. Les gravures dont ils sont décorés se présentent sous la forme de compositions plus ou moins compliquées,

(Hercule au jardin des Hespérides); *Mittheilungen* (Rome), II, p. 157 (1° Oreste et Néoptolème ; 2° scène bachique).

1. Von Rohden, *Annali*, 1884, p. 30-49. On trouvera dans la notice les indications bibliographiques relatives aux trois autres miroirs analogues.

2. *Annali*, 1884, p. 30 et suiv., tav. d'agg. E.

3. La question peut se poser par exemple pour le miroir Strozzi, pour le miroir du Musée Grégorien et pour un miroir de la collection Barberini, étudié par M. Helbig (*Bulletino*, 1866, p. 17).

4. Masner, *Ein Spiegelrelief aus Cære* (*Arch. epigr. Mittheil. aus Oesterreich*), X, 2, p. 222-225, pl. VIII.

5. Gerhard, *Etruskische Spiegel*, 4 vol. L'ouvrage est continué par Klügmann et Koerte (9 livraisons parues). Pendant longtemps on a désigné les disques gravés par le nom de patères. Inghirami le premier a reconnu que c'étaient des miroirs (*Specchi mistichi*, 1824). Il se trompait seulement en leur attribuant un sens mystique et une destination plus ou moins symbolique.

encadrées d'une bordure qui est généralement une guirlande de feuillage, de lierre par exemple. Les sujets des compositions sont si variés qu'à moins d'en faire le catalogue, on ne peut en donner qu'une idée d'ensemble. Ils se répartissent en trois groupes. Dans le



Fig. 372. — Aurore enlevant Céphale. Miroir à reliefs du Musée Grégorien. *Monumenti*, III, pl. XXIII. Diamètre, 0^{m},16.

premier se placent les tableaux relatifs à l'histoire des dieux, tels que la naissance de Minerve ou de Bacchus, l'enlèvement d'Europe, la réunion de Bacchus et de Sémélé, de Cérès et de Proserpine, la toilette de Vénus et Adonis, le bain de Vénus, Apollon et les Muses, Vulcain fabriquant le cheval de Troie. Le second groupe comprend des tableaux relatifs à l'histoire des héros de l'épopée hellénique, d'Hercule, de Thésée, de Pélée, d'Achille, de Persée, d'Ajax, d'Ulysse, de Pâris et d'Hélène, d'Hector, de Castor et Pollux, d'Œdipe, d'Étéocle et

Polynice, de Bellérophon, de Jason, etc.[1]. Tous ces sujets peuvent être identifiés avec assez de précision grâce aux nombreuses inscriptions qui donnent les noms des personnages figurés. Le troisième groupe se compose de tous les tableaux qui ne rentrent dans aucune des

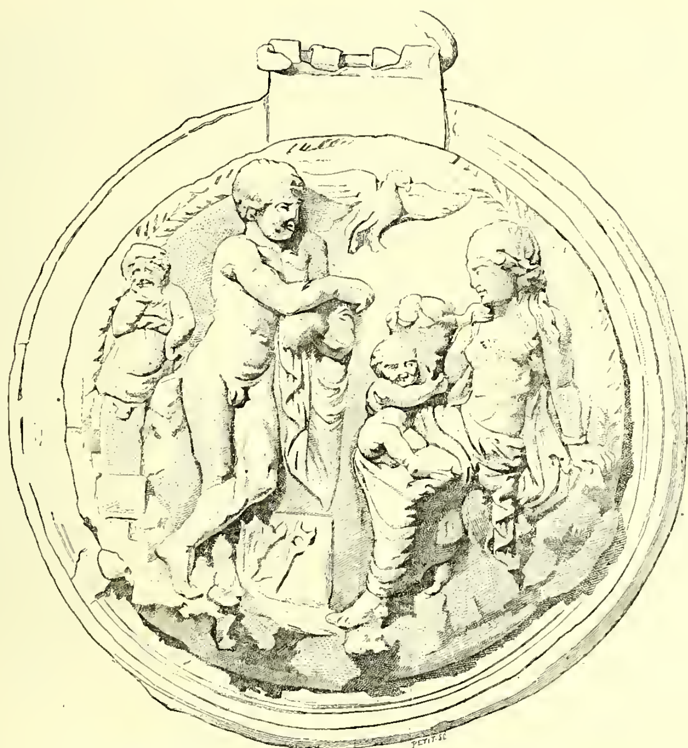


Fig. 373. — Bacchus enfant, sur les genoux de la Terre. Couvercle de miroir à reliefs trouvé à Cornéto. *Annali*, 1884, tav. d'agg. F.

deux catégories précédentes ou dont le caractère demeure indéterminé, soit faute d'inscriptions explicatives, soit parce que les personnages désignés ne sont pas connus. Il semble qu'il y ait quelques scènes empruntées aux mœurs de l'Étrurie. Ainsi sur un miroir du musée de Florence on voit représentée une danse, qui, par les attitudes et les

1. Voici quelques-uns de ces sujets : Hercule tuant l'hydre de Lerne; Hercule et le sanglier d'Érymanthe ; Hercule et Atlas ; Hercule et Iolaos ; Hercule et Hippolyte, reine des Amazones ; l'apothéose d'Hercule ; Thésée et Antiope ; Thétis et Pélée ; Pélée et Atalante ; Aurore et Céphale ; Persée et Méduse ; Persée et les Grées ; Bellérophon et Pégase ; la chasse de Méléagre ; l'enlèvement de Ganymède ; la fuite d'Hellé ; Étéocle et Polynice ; le jugement de Pâris ; Achille et Penthé-

costumes des danseurs, rappelle certaines fresques de Cornéto[1]. Ce qui domine, ce sont les scènes de bain ou de toilette, les danses, les figures de génies ailés, surtout les génies féminins auxquels les Étrusques donnaient le nom de *Lasa*, allégories analogues à celles des Victoires de l'imagerie hellénique[2].

Comme on le voit, sur les miroirs étrusques, de même que sur les urnes cinéraires et les cistes, c'est la mythologie et l'épopée hellénique qui font presque tous les frais de la décoration. On y retrouve toutes les légendes popularisées par les vases peints, surtout par les vases peints de la décadence [3]. Il faut remarquer la prédilection que les graveurs accusent pour les scènes où figurent Vénus, ou Bacchus, ou les Dioscures, ou Hélène. Cette prédilection tient à plusieurs causes. Elle s'explique à la fois par la popularité de la mythologie légère à partir du quatrième siècle, par le développement de certains cultes en Italie, comme celui de Bacchus et des Dioscures; enfin par la destination du miroir, qui, étant un objet de toilette, appelait naturellement des scènes éveillant des idées de grâce ou de coquetterie; de là des figures comme celles de Vénus, d'Adonis, d'Hélène, personnifications idéales de la beauté et du pouvoir magique qu'elle exerce autour d'elle. De là aussi tous ces génies ailés que les graveurs de miroirs mêlent aux compositions mythologiques, sortes de démons aimables, Victoires de bon augure, qui précisent le sens gracieux de la scène, au même titre que sur les urnes les Charons et les Furies précisent le sens douloureux des tableaux tragiques.

Parmi les miroirs étrusques on en rencontre beaucoup qui sont très simples et dont tous les graffites se réduisent à deux ou trois personnages, avec quelques ornements végétaux. Tels sont les nombreux miroirs représentant les Dioscures armés, assis l'un en face de l'autre;

silée; l'enlèvement du Palladium; Calchas consultant les entrailles des victimes; Achille et Patrocle; le combat d'Ajax et d'Hector; Ajax emportant le cadavre d'Achille; Ulysse consultant l'ombre de Tirésias; la toilette d'Hélène; Hélène et Pâris; Hélène et ses frères; Hélène et Ménélas après la prise de Troie; Hélène dans l'île de Leucé.

1. Gerhard, *Etr. Spiegel*, pl. XCVIII, XCIX.

2. Les figures désignées par le nom de *Lasa* paraissent appartenir au cortège de Vénus (Schippke, *de Speculis etruscis particula*, I).

3. Helbig a signalé un miroir dont la gravure reproduit la scène peinte par Exékias, le jeu d'Achille et d'Ajax (*Mittheilungen* (Rome), II, p. 117). C'est le seul exemple que l'on puisse encore citer d'un miroir copié sur un vase peint attique. Voir plus haut, p. 123, fig. 109.

tel est le beau miroir du musée de Berlin montrant la réunion de Bacchus (*Phuphuns*) et de sa mère Sémélé (*Semle*) en présence d'Apollon



Fig. 374. — Bacchus retrouvant sa mère Sémélé. Miroir gravé du musée de Berlin. Gerhard, *Et. Spieg.*, pl. LXXXIII.

(*Apulu*), miroir d'une délicatesse charmante que l'on peut considérer comme un chef-d'œuvre de gravure (fig. 374), et qui ne peut être que d'une main grecque[1]. Mais souvent le champ du miroir est com-

1. Sans doute les inscriptions en caractères étrusques et les bijoux à bulles dont sont parés les personnages indiquent une origine toscane. Mais il se peut très bien que ces détails aient été ajou-

plètement rempli par des dessins[1] : il est alors divisé en plusieurs registres par des bandes horizontales. Comme exemple de cette disposition, je citerai deux miroirs qui sont, l'un au Cabinet des médailles à Paris, l'autre au Musée Britannique. Je les choisis à dessein, parce qu'ils comptent parmi les plus remarquables. Le miroir de Paris a deux rangs de sujets (fig. 375). Dans la partie supérieure du disque on voit Jupiter (*Tinia*), armé de la foudre, assis sur un trône richement orné. Hercule (*Hercle*), armé de la massue et ayant la peau de lion sur le bras, présente à Jupiter un enfant nu, ailé, qui semble être l'Amour (*Epeur*). A chaque angle de la composition est une déesse assise sur un trône; l'une, qui est derrière Jupiter, s'appelle *Thalna;* l'autre, derrière Hercule, s'appelle *Turan.* Ces deux noms sont indifféremment attribués à Vénus sur les monuments. Au centre de la seconde composition est Hélène (*Elanai*) vêtue d'un riche costume phrygien et assise sur un trône. Comme reine de l'île de Leucé, elle accueille l'ombre d'Agamemnon (*Achmemrun*) qui arrive, enveloppée d'un linceul, dans le séjour des bienheureux. Pâris, Ménélas, Ajax, assistent à l'entrevue en présence de plusieurs déesses ailées ou *Lasas* dont l'une s'appelle *Méan* et tend à Pâris une couronne, dont l'autre (*Lasa Thimrœ*) tient une fiole à parfums et une épingle à cheveux. A la naissance du manche est une troisième *Lasa* (*Lasa Racuneta*) qui semble sortir du calice d'une fleur épanouie et tient aussi en main une fiole et un stylet[2].

Le miroir du Musée Britannique représente, dans le registre principal, la rencontre d'Hélène et de Ménélas après la prise de Troie. Ménélas a saisi Hélène par les cheveux et s'apprête à la tuer : celle-ci se réfugie auprès du Palladium, qu'elle entoure de ses bras. Entre les deux époux la composition présente les personnages suivants, désignés par des inscriptions : Vénus (*Turan*), debout au second plan et drapée

tés après coup, comme il se peut aussi qu'un ouvrier grec, travaillant en Étrurie et pour des Étrusques, ait tenu à les indiquer. On a récemment trouvé à Civitá Castellana un vase peint copié sur ce miroir. *Notizie,* 1887, p. 273.

1. Sur les miroirs qui ont beaucoup de figures le fond est généralement pointillé, ce qui permet de mieux détacher les personnages.

2. Ce miroir a été souvent étudié. *Annali*, 1834, p. 241 et suiv.; p. 183 et suiv. Chabouillet, *Catalogue,* 3124.

dans un manteau; Thétis, qui intervient pour sauver Hélène et saisit le

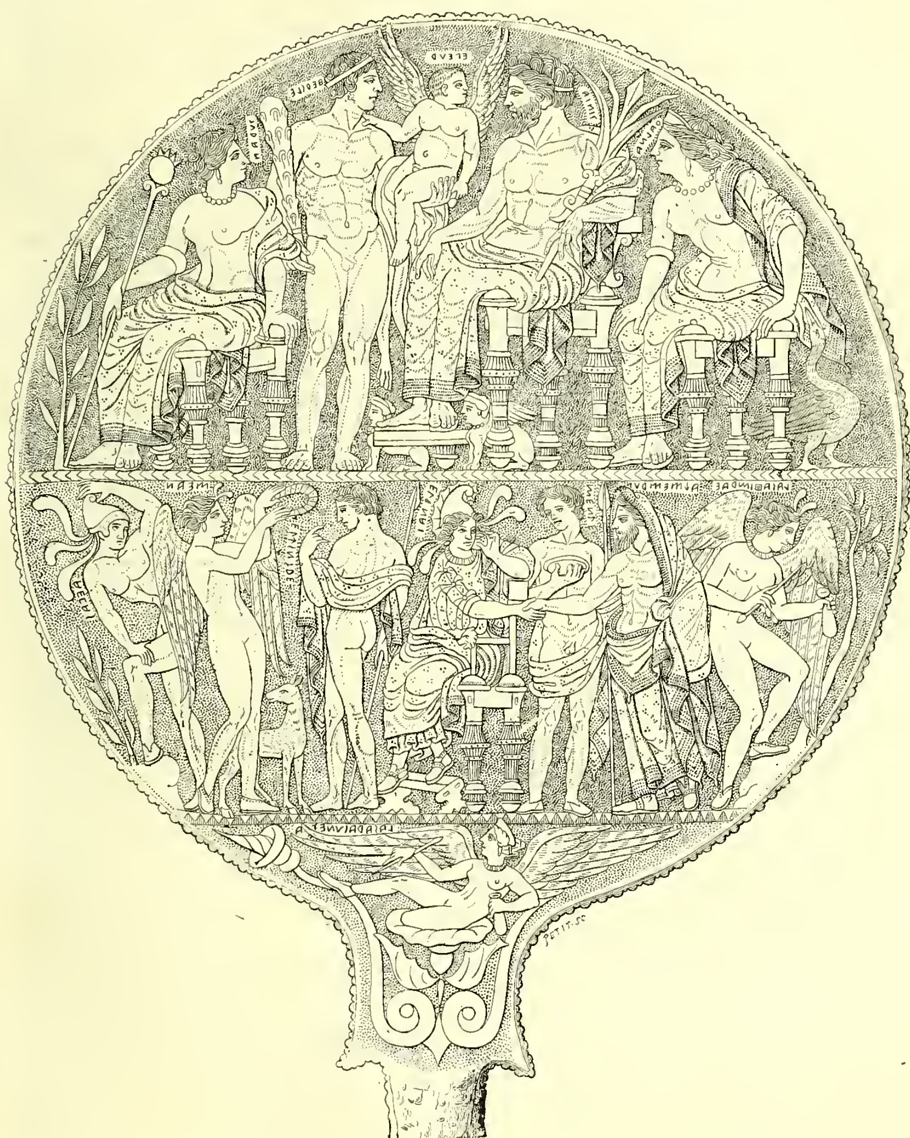


Fig. 375. — Apothéose d'Hercule; Agamemnon reçu dans l'île de Leucé. Miroir gravé du Cabinet des médailles. Gerhard, *Etr. Spieg.*, pl. CLXXXI.

bras de Ménélas; Ajax (*Aisas*), qui regarde la scène avec indifférence à droite du Palladium; enfin, derrière Ajax, Polyxène (*Phulphsna*), dont la présence, ainsi que celle de Thétis, est difficile à expliquer. Le re-

gistre supérieur est rempli par le quadrige de l'Aurore. En bas, à la naissance du manche, on voit Hercule, armé de la massue et d'un arc, accroupi dans un radeau flottant sur des amphores, et au-dessus duquel, avec deux bâtons, il a tendu comme voile la peau du lion de Némée [1] (fig. 376).

Ces miroirs se distinguent par la pureté du dessin et la finesse de la gravure. On n'en compte pas beaucoup d'aussi beaux. En général les miroirs étrusques sont des œuvres d'industrie courante, d'une facture incorrecte et sur lesquels on peut faire des observations analogues à celles que nous a suggérées l'étude des cistes. Le dessin n'a jamais cette liberté qu'offrent jusque dans leurs incorrections les œuvres grecques les plus communes. C'est un dessin lourd, au trait toujours égal et dur, qui semble tracé à grands coups de burin. L'anatomie des corps est étrange, les membres sont disproportionnés, les attitudes bizarres, les visages déformés. Certaines méprises sont particulièrement instructives, parce qu'elles montrent bien jusqu'où allait la négligence des graveurs étrusques. Un miroir étrusque trouvé en Égypte [2] présente un personnage qui a la pointe du sein marquée par un petit cercle sur le bras au lieu de l'avoir sur la poitrine. « Il est probable que le graveur, après avoir déterminé quelques points de repère pour exécuter fidèlement sa copie, a oublié de s'y rapporter au cours de son travail et a tracé le profil de la poitrine et du bras sans voir que le sein était déjà marqué. Il lui est arrivé sans doute quelque chose d'analogue à ce qui arrive aux enfants, qui, s'imaginant calquer un dessin avec exactitude, ne s'aperçoivent pas que leur calque se déplace sous leurs doigts et continuent à tracer tout ce qui s'offre à la pointe du crayon [3]. » De pareilles maladresses ne sont pas rares.

Mais les maladresses, les erreurs, les contresens ne sont pas seulement dans le dessin. Les ouvriers avaient sous les yeux des cahiers de

1. Les motifs des registres supérieur et inférieur se retrouvent à cette même place sur d'autres miroirs (Gerhard, *Etr. Spiegel*, pl. CXLIX, CXCVI). — Ce miroir est étudié dans les *Annali*, 1866, p. 390 et suiv.

2. Ce n'est pas le seul miroir étrusque qui ait été trouvé hors de l'Étrurie. M. Collignon en a publié un provenant de Bordeaux (*Revue archéologique*, juin 1881, pl. X). M. Mylonas en a signalé un autre qu'on lui a présenté comme ayant été trouvé en Grèce. Mais peut-être est-il d'importation moderne ('Εφημερὶς ἀρχαιολογική, nouv. sér., 1883, 4e livraison, pl. XIII).

3. *Bulletin de corr. hellén.*, 1885, p. 239.

modèles[1] contenant une collection de scènes mythologiques, mais ces modèles n'étaient pour eux que des formes vides de sens : ils se souciaient peu de savoir ce que chacun d'eux signifiait. Tantôt ils les re-

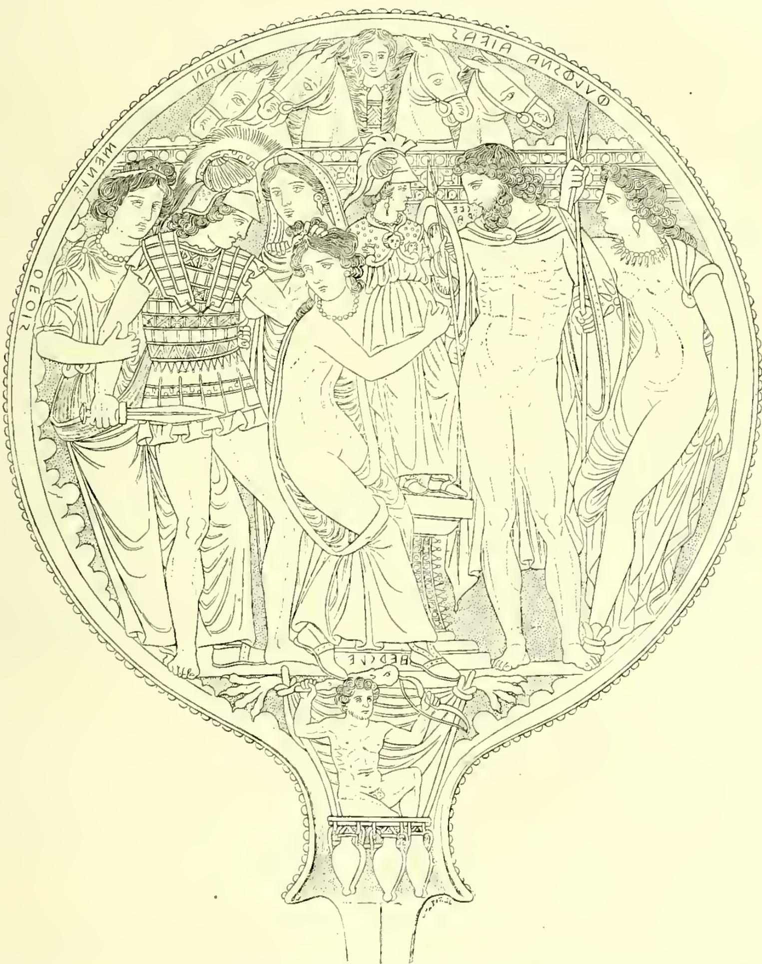


Fig. 376. — Rencontre d'Hélène et de Ménélas, après la prise de Troie. Miroir gravé du Musée Britannique. *Monumenti*, VIII, pl. XXXIII.

produisaient en les mutilant, en supprimant une ou plusieurs figures importantes et nécessaires. Tantôt ils se trompaient sur les personnages, désignant par exemple Mélicerte sous le nom d'Hercule[2], don-

1. L'existence de ces cahiers de modèles est attestée par les répliques d'un même sujet. On a par exemple deux miroirs représentant l'enlèvement d'Ariane par Diane; mais sur l'un la composition est retournée, comme si l'on s'était servi d'un calque mis à l'envers. (Gerhard, *Etrusk. Spiegel*, I. p. 87. *Annali*, 1859, p. 258 et suiv. ; tav. d'agg. L.

2. *Gazette archéologique*, 1879, p. 217.

nant comme père à Hélène et aux Dioscures Laomédon au lieu de Tyndare[1], mettant Jason là où le sujet demandait Thésée[2]. Tantôt ils confondaient les légendes et, trouvant d'une part le tableau d'Europe enlevée par un taureau à travers les flots, d'autre part celui d'Hellé sur le bélier à la toison d'or, ils représentaient une femme sur un bélier et lui donnaient le nom d'Europe (*Euru*)[3]. Tantôt ils combinaient deux compositions disparates, mêlant dans un même cadre des personnages qui ne pouvaient avoir rien de commun. C'est ainsi que l'on peut expliquer par exemple la présence de Thétis et de Polyxène sur le miroir du Musée Britannique : il est probable que le groupe de Ménélas et d'Hélène est emprunté à un tableau représentant Achille immolant Polyxène en présence de Thétis. J'ai cité ailleurs un exemple plus curieux encore[4] : « Une fontaine près de laquelle sont assis Adonis et Vénus porte le nom d'*Amuce*. *Amuce* c'est Amycos, le roi des Bébryces, qui voulait défendre aux Argonautes l'approche d'une source et que Pollux mit à la raison en le liant à un arbre. Pourquoi ce nom ici? C'est que le graveur étrusque a pris le modèle de sa fontaine dans un tableau représentant Pollux et Amycos, et que, voyant une inscription tracée tout à côté, il a cru que cette inscription désignait la fontaine. »

Il est évident que les ouvriers qui gravaient les miroirs, comme ceux qui gravaient les cistes, n'avaient des sujets qu'ils reproduisaient qu'une intelligence imparfaite et se préoccupaient moins d'être exacts et précis que de remplir n'importe comment et le plus rapidement possible, le champ d'un disque métallique.

Comme les miroirs à reliefs, les miroirs gravés dérivent d'un prototype hellénique. Pendant longtemps on l'a soupçonné, mais sans pouvoir le démontrer, faute d'avoir des miroirs décorés à la pointe provenant sûrement de la Grèce. La preuve est faite aujourd'hui. Depuis le jour où en 1867 M. Dumont, de passage à Corinthe, mit la main sur le premier miroir grec authentique et ouvrit ainsi une série archéo-

1. *Bulletino*, 1869, p. 47.
2. *Bulletino*, 1870, p. 152-154.
3. *Bulletino*, 1875, p. 84. Klügmann et Koerte, *Etrusk. Spiegel*, p. 11, pl. IV.
4. *Manuel d'archéol. étrusque et romaine*, p. 109. Klügmann et Koerte, *Etr. Spiegel*, p. 29, pl. XXIII. *Bulletino*, 1873, p. 110; 1874, p. 260.

logique nouvelle, les découvertes se sont succédé sans interruption et d'année en année la série s'augmente. Elle ne sera jamais aussi abondante que celle que nous ont livrée les nécropoles toscanes, parce que les tombes grecques étaient en général moins fournies de mobilier funéraire que les caveaux étrusques, mais quelle qu'elle soit, elle suffira amplement, elle suffit déjà à montrer qu'ici comme en toutes choses les Étrusques ont fait œuvre de copistes. De même que leurs reliefs paraissent être des surmoulages ; de même leurs gravures doivent être des décalques plus ou moins fidèles.

Peut-être même avons-nous en Étrurie plus d'un miroir à graffites importé de la Grèce ou travaillé en Italie par un artiste grec. M. Benndorf a essayé de faire un départ entre les miroirs proprement étrusques et ceux que l'art hellénique serait en droit de revendiquer [1] ; mais comme dans une étude de ce genre on n'a guère à faire valoir que des raisons de style et de sentiment, les conclusions demeurent toujours dans une certaine mesure problématiques.

Les miroirs-disques des Grecs étaient munis d'une poignée qui tantôt faisait corps avec le disque et était entourée d'un manchon d'ivoire [2], tantôt était soudée au disque et représentait une statuette, ordinairement une Vénus archaïque debout sur un socle, tenant une colombe à la main et surmontée de deux Amours volant de chaque côté au-dessus de sa tête [3]. Ces deux types de manches se retrouvent en Étrurie. Ainsi un miroir du Cabinet des médailles est monté sur une figurine représentant un génie féminin ailé, à demi drapé dans un manteau avec une colombe ou une pomme dans la main (l'objet n'est pas distinct) [4]. Un autre manche représente une Vénus sortant du bain, les jambes enveloppées dans une draperie, tenant de la main gauche un miroir et de la main droite s'arrangeant la coiffure [5]. Mais tandis qu'en Grèce la statuette peut se tenir debout, en Étrurie le plus souvent elle ne peut servir que de poignée, faute de socle. Celle du miroir

1. *Arch. Zeitung,* 1868, XXVI, p. 77 et suiv.

2. *Corp. inscript. attic.*, II, 2, 754, ligne 23 : [κά]τροπτον ἐλεφαντίνην λα[β]ὴν ἔχον. (Inventaire d'Artémis Brauronia.)

3. Cette disposition permettait non seulement de tenir le miroir à la main, mais de le dresser devant soi sur une table.

4. Cabinet Durand, n° 1974. Chabouillet, *Catalogue*, n° 3135. Gerhard, *Etr. Spiegel*, pl. CCCXXX.

5. *Gazette archéologique*, 1878, p. 87, pl. XVII.

de Paris se termine à la partie inférieure par une tête de bélier. Du reste les manches de ce genre sont assez rares. Ce que les Étrusques préfèrent, c'est la poignée ordinaire, la tige faisant corps avec le disque.

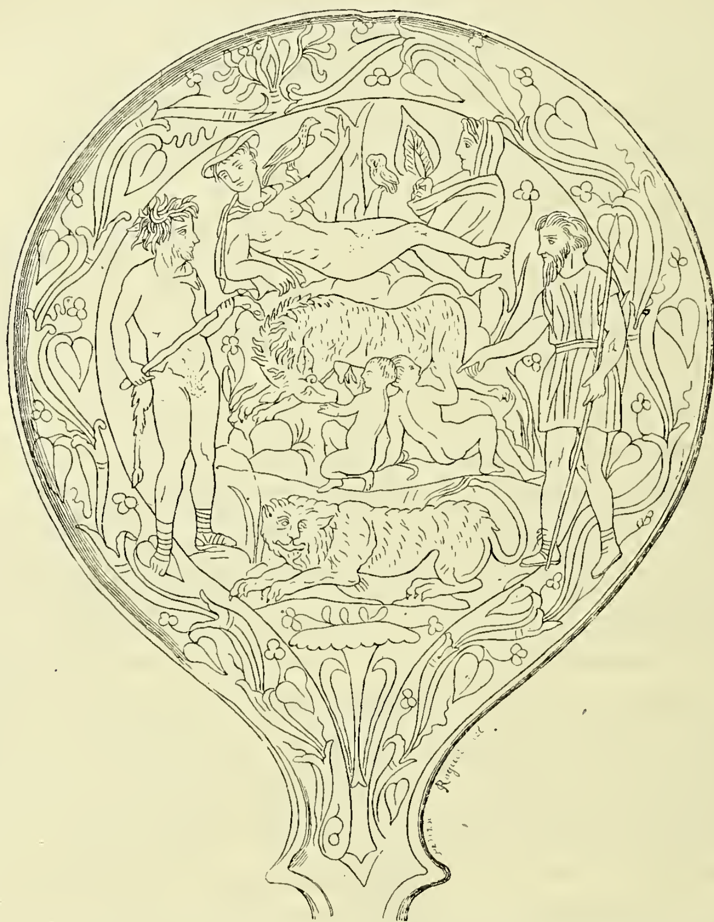


Fig. 377. — Romulus et Rémus allaités par la louve. Miroir de fabrication latine trouvé à Bolséna. *Monumenti*, XI, pl. III.

Tantôt cette tige est historiée et présente l'apparence d'une enfilade de cylindres superposés, à profil rectiligne, concave ou convexe, alternant avec des boules, le tout ciselé avec plus ou moins de soin, l'extrémité étant presque toujours une tête de bélier. Tantôt la tige n'est qu'un appendice brut qui s'emmanchait dans une garniture de bois, d'os ou d'ivoire, analogue du reste, pour la forme des reliefs, à la

poignée de bronze ciselée [1]. Au point de jonction du manche et du disque s'épanouissent des tiges de feuillage, des palmettes, des rosaces, quelquefois des têtes humaines [2].

Les miroirs gravés, comme les miroirs à reliefs [3], ne se montrent pas avant le troisième siècle. Ils sont surtout abondants dans les tombes appartenant au milieu du troisième siècle. Dans un caveau d'Orviéto, qui, d'après les monnaies qu'il contenait, paraît avoir servi pendant deux générations, entre les années 240 et 217 avant J.-C., on a recueilli onze miroirs [4], environ 200 poteries étrusco-campaniennes, et pas un seul vase peint. Dans une tombe de Pérouse se trouvait avec deux miroirs un as romain du système oncial, lequel n'a été mis en vigueur qu'en 217 avant J.-C. [5]. Cela nous reporterait donc plus près du deuxième siècle que du quatrième.

Vers le deuxième siècle les miroirs gravés changent un peu de forme : de ronds qu'ils étaient jusqu'alors, les disques deviennent ovales et la plupart des inscriptions, au lieu d'être en étrusque, sont en latin. Le style des gravures est en général plus que médiocre. La plupart des figures ne sont que des caricatures [6]. Ces miroirs étant très nombreux à Palestrina, on les désigne sous le nom de miroirs prénestins ou de type latial [7]. Peut-être la principale fabrique était-elle à Préneste même. En tous cas, l'usage en était répandu en Étrurie, puisqu'on en trouve dans plus d'une tombe toscane. Les sujets sont à peu d'exceptions près les mêmes que ceux que nous connaissons déjà. On remarque seulement en plus quelques sujets empruntés aux légendes italiques, notamment une scène de la légende de Céles Vibenna [8] et une représentation de la louve allaitant Rémus et Romulus en présence du dieu Palatin, de deux pâtres et de Rhéa Silvia [9]. Ces deux miroirs proviennent de Bolséna (*Vulsinii novi*) et sont par conséquent d'une date postérieure à la destruction de *Vulsinii*, qui eut lieu en 264 av. J.-C.

1. On trouvera les principaux types de manches réunis dans Gerhard, *Etr. Spiegel*, pl. XXIII-XXIX.
2. Gerhard, *Etr. Spiegel*, pl. XXIII, 1, 3, 5, 6.
3. Une tombe de Cornéto, qui contenait deux miroirs à reliefs, contenait aussi une ciste gravée. *Mittheilungen* (Rome), II, p. 157, 158.
4. *Notizie*, 1887, p. 91.
5. *Bulletino*, 1884, p. 181.
6. *Notizie*, 1885, p. 153.
7. Schippke, *Die prænestinischen Spiegel*, progr. 1888.
8. *Bulletino*, 1868, p. 216.
9. *Annali*, 1879, p. 38.

CHAPITRE XVIII.

LA BIJOUTERIE.

De tout temps les Étrusques ont eu le goût de la parure. Leurs sépultures, aussi bien les plus anciennes que les plus récentes, sont richement pourvues de bijoux. Chez eux tout le monde en portait, hommes, femmes, enfants. On en voit partout, sur les statues de pierre ou de terre cuite, les fresques, les bronzes, les cistes, les miroirs, les bas-reliefs funéraires[1]. Les figures couchées sur les couvercles des sarcophages et des urnes sont toujours ornées comme des châsses : diadèmes, pendants d'oreilles, colliers simples, doubles ou triples avec pendeloques, chaînes et tresses qui tombent des épaules, se croisent sur la poitrine et descendent jusque sur les hanches, ceintures à broche, bracelets au-dessus du poignet et du coude, anneaux aux deux mains, à tous les doigts et même à toutes les phalanges, tout le contenu des écrins du défunt a été comme répandu sur son image. Les Étrusques aiment tant les bijoux qu'ils ne conçoivent pas qu'on puisse s'en passer et que, quand ils empruntent à la Grèce le type de ses divinités ou de ses héros, ils manquent rarement de les parer à la toscane. Il suffit de rappeler l'Apollon de Ferrare et le Bacchus retrouvant sa mère, du miroir de Berlin.

Les bijoux étrusques étaient faits de matières diverses. Les plus anciens étaient en bronze : nous l'avons vu en analysant le contenu des tombes à *pozzo*. L'usage des bijoux de bronze se perpétua longtemps et ne disparut jamais, du moins dans le populaire. Dans des tombes pauvres d'époque relativement récente on trouve encore des fibules, des

1. Ovide (*Am.*, 13, 25) dit en parlant des jeunes filles de *Falerii* : *Virginei crines auro gemmaque premuntur — Et tegit auratos palla superba pedes.*

épingles à cheveux, des boucles en bronze. Il est vrai que ce n'étaient plus à proprement parler des objets de parure, mais des accessoires de toilette nécessaires, comme le sont chez nous les agrafes et les épingles. La dépréciation du bronze ne fut pas le résultat d'une révolution soudaine, mais d'une transformation lente, presque insensible. Les métaux précieux furent d'abord très clairsemés. On vit apparaître ici où là quelques menus objets d'or ou de bronze doré, vendus en Italie par des marins de passage. Peu à peu le nombre s'en augmenta, à mesure que le commerce se développa sur les côtes. L'époque des dernières tombes à *fossa* et des premières tombes à *corridoio* marque le moment où l'importation de l'or commença à devenir régulière. A partir de la fin du septième siècle tous les riches Étrusques eurent des bijoux d'or; quelques-uns même en eurent beaucoup, comme l'a prouvé le trésor découvert dans la tombe Régulini-Galassi.

L'argent pénétra en Étrurie par la même voie et à la même époque que l'or, mais en plus petite quantité et sous la forme de pièces d'argenterie, de coupes historiées, de plaques de coffrets, plutôt que sous la forme de bijoux. On ne rencontre guère comme objets de parure en argent que quelques fibules, quelques spirales pour la coiffure, des anneaux, et très rarement des pendants d'oreilles ou des bracelets. Il ne semble pas que l'argent ait jamais tenu une grande place dans la bijouterie étrusque. Quant au fer, il ne servit à la parure qu'à une époque très ancienne, lorsqu'il était encore une curiosité précieuse : on en faisait alors des anneaux, des bracelets, des fibules [1]; mais l'usage n'en fut pas très répandu et ne subsista pas longtemps. Du jour où le fer fut assez abondant pour qu'on en fît des instruments et des armes, on ne songea plus à s'en parer [2].

Les bijoux étrusques n'étaient pas tous en métal. Les verroteries ont toujours été fort recherchées par les populations italiques. Les tombes de la région circumpadane et de la Toscane fournissent une quantité considérable de boules multicolores en verre émaillé, qui tantôt servaient de pendeloques à des colliers, tantôt étaient enfilées dans l'arc

1. *Notizie*, 1881, p. 383; 1885, p. 309.
2. On en fit encore quelquefois des bagues, mais que l'on doublait d'une feuille d'or. *Notizie*, 1886, p. 360; *Mittheilungen* (Rome), I, p. 230.

des fibules ou dans l'anneau des boucles d'oreilles, tantôt formaient des têtes d'épingles, tantôt étaient enchâssées dans le métal comme des pierres précieuses. La plupart de ces verroteries provenaient de l'étranger, de Phénicie ou de Carthage. Jamais on n'en trouve tant qu'à l'époque des tombes à *fossa* et des tombes à *corridoio,* c'est-à-dire à l'époque où des relations suivies commencèrent à s'établir entre la Toscane et la civilisation orientale. Les marins de la Méditerranée, ayant affaire à des populations encore barbares et qui se contentaient à peu de frais, profitaient du goût que dans leur admiration naïve elles témoignaient pour le verre émaillé et en répandaient à profusion dans le pays. Plus tard les Étrusques devenant plus difficiles, on leur donna autre chose que des colifichets de ce genre. Après le cinquième siècle on trouve encore ici ou là quelques colliers avec des boules de verre ; mais ils sont rares et ne se rencontrent guère que dans des tombes relativement assez pauvres. C'étaient sans doute des parures communes, fabriquées en Étrurie même à l'usage des petites gens.

L'ambre fut aussi de bonne heure appliqué à la parure, surtout chez les Étrusques de la région circumpadane. Ceux-ci en possédaient naturellement plus que les Étrusques de la Toscane parce qu'ils en étaient comme les entrepositaires. C'était en effet aux bouches du Pô que venaient aboutir la plupart des caravanes qui apportaient l'ambre des rivages de la mer Baltique, pour le vendre aux marins de la Phénicie ou de l'Archipel. Il y a relativement peu d'ambre dans les plus anciennes tombes à *pozzo,* sans doute parce qu'à l'époque où elles se rapportent le commerce était assez actif à l'embouchure du Pô et enlevait la plus grande partie de ce que les caravanes apportaient. Mais peu à peu, par suite de circonstances qui nous échappent, soit que les apports des caravanes aient augmenté, soit que l'exportation ait diminué, l'ambre devint de plus en plus abondant en Italie. Il entra dans l'usage courant de l'industrie indigène : on l'enfila dans l'arc des fibules, on en fit des incrustations, on le mêla aux verroteries dans les colliers, on le façonna de diverses manières. A la longue il perdit de son prix, si bien qu'après avoir servi à la parure des riches, il finit par être abandonné aux classes populaires, qui en conservèrent d'autant plus fidèle-

ment la tradition qu'elles y attachaient, on ne sait pourquoi, des vertus médicinales : à l'époque romaine, au temps de Pline, les paysannes de la haute Italie portaient toutes des colliers d'ambre [1].

A ces diverses matières il faut ajouter l'os et les dents de castor, dont on faisait des incrustations plus ou moins grossières; les coquillages, que l'on perçait d'un trou pour les transformer en pendeloques; certaines pierres dures, débris d'armes ou d'ustensiles de l'âge de pierre, que l'on conservait pieusement comme des amulettes [2]; des figurines de faïence vernissée, importées de l'Orient, auxquelles on attribuait aussi certaines vertus préservatrices et que l'on suspendait, comme les coquillages, au fil des colliers; des morceaux d'ivoire brut ou travaillés; enfin des pierres précieuses, qui servaient de chatons aux bagues et que l'on enchâssait dans l'or des bracelets, des boucles ou des pendants d'oreilles.

§ 1. — DE QUELQUES PROCÉDÉS TECHNIQUES.

Nous n'entrerons pas ici dans le détail de tous les procédés techniques. Aussi bien n'y a-t-il pas grand'chose à dire sur la façon dont les Étrusques travaillaient le verre, l'ambre, l'os, l'ivoire et les coquillages. Nous n'insisterons pas davantage sur la technique du bronze, que nous avons déjà eu l'occasion d'étudier, ni sur celle de l'argent, qui ressemble beaucoup à celle du bronze, les deux métaux étant traités à peu près de la même manière, se prêtant aux mêmes opérations, au laminage, à la fonte, à l'étirage. Il est vrai que les mêmes opérations s'appliquent à l'or, mais comme les bijoux d'or trouvés en Étrurie présentent certaines particularités qui n'existent pas pour les bijoux de bronze ou d'argent, ils méritent d'être considérés de plus près.

Il importe tout d'abord de distinguer deux espèces de bijoux d'or, les bijoux funéraires d'une part et d'autre part les bijoux destinés à

1. Pline, *H. N.*, XXXVII, 43.

2. Gozzadini, *Intorno ad alcuni sepolcri nell'Arsenale*, p. 11, pl. I, 2. Collier d'ambre dont les pendeloques reproduisent la forme des coquillages et des hachettes en pierre.

être portés. J'ai montré plus haut avec quelle magnificence les Étrusques aimaient à célébrer les cérémonies des funérailles. Celles-ci, comme le seront plus tard les grandes funérailles romaines, avaient bien plutôt l'aspect d'une pompe triomphale que la morne simplicité d'un convoi mortuaire. Le défunt s'avançait dans un char de parade, revêtu de ses insignes, dans tout l'éclat de sa gloire passée, et couvert probablement de tous ses bijoux, comme le sont les figures que nous voyons couchées sur les sarcophages. Tel il paraissait ainsi une dernière fois aux yeux de la foule, tel on l'ensevelissait. L'usage était de l'enfermer dans son tombeau avec son costume de triomphateur. Sa parure devait le suivre dans sa nouvelle existence sous la terre. Mais comme cette parure, une fois ensevelie, était un trésor perdu pour les parents survivants et que devant la mort la cupidité humaine ne désarme pas, on essaya de concilier l'usage et l'intérêt et l'on en vint à parer les défunts, non pas de leurs véritables bijoux, mais de bijoux éphémères qui en imitaient l'apparence sans en avoir la consistance, et qui n'étaient que des feuilles d'or légères découpées et estampées. Les débris s'en retrouvent souvent dans les tombeaux [1]. Il est facile de les reconnaître à leur extrême ténuité.

Il ne faudrait pas pourtant se hâter de déclarer d'emblée bijoux funéraires tous ceux qui ne présentent ainsi qu'une surface mince. Nous savons par de curieuses découvertes faites en Lydie, à Rhodes, à Chypre, à Mycènes, à Mégare, que pendant de longs siècles l'orfèvrerie antique n'a pas connu d'autre procédé que celui qui consistait à réduire l'or en feuilles, à le découper soit en rondelles, soit en rubans, et à y estamper, en le repoussant dans des formes, des points, des boutons, des ornements géométriques, des figures d'hommes ou d'animaux.

Les exemples de bijoux estampés ne manquent pas en Étrurie. Ce sont par exemple des pectoraux d'or destinés à être cousus sur des vêtements ou à être appliqués sur une surface de cuir ou de bronze [2]. Ce sont des bracelets faits d'un ruban d'or estampé [3]. Ce sont surtout

1. *Bulletino*, 1880, p. 250.

2. *Museo Gregoriano*, I, pl. LXXXII, LXXXIII. *Monumenti*, X, pl. X*b*, 1. *Arch. Zeitung*, 1884, p. 112, pl. X, 2. *Bulletino*, 1885, p. 213, 214.

3. Collection Castellani, n°s 117-118.

des lamelles (*bracteæ*), percées de trous de couture, découpées en cercles, en étoiles, en triangles, en carrés, en feuilles, en palmettes, et qui se plaquaient sur des boutons, ou le long d'une bordure ou sur le fond d'une étoffe [1]. Le diadème du Louvre, dont on peut voir un fragment reproduit sur notre planche I (n° 6), n'est pas autre chose qu'un ruban plat sur lequel sont fixées par des charnières une multitude de petits pétales et de palmettes d'or, groupées en forme de marguerites.

Après les bijoux estampés viennent les bijoux soudés. L'or est toujours, comme précédemment, travaillé au repoussé; mais les surfaces obtenues par ce procédé sont rapprochées suivant leurs bords et soudées de manière à présenter l'apparence d'un solide qui n'a plus ni endroit ni envers et que l'on peut regarder de tous les côtés. On façonne ainsi des boules sphériques (pl. I, 4), des capsules lenticulaires, des olives, des croissants, des tubes, des figures d'hommes ou d'animaux. Tous ces motifs sont creux à l'intérieur et, par suite, d'une grande légèreté, mais aussi d'une grande fragilité. Le moindre choc les déforme. La plupart des bijoux étrusques postérieurs au septième siècle sont faits suivant ce procédé. Il est rare d'en rencontrer qui soient massifs et fondus tout d'une pièce.

De tous les bijoux recueillis en Étrurie, les plus intéressants au point de vue technique sont ceux qui comportent l'application du filigrane et du granulé. Le filigrane consiste à employer l'or sous forme de fils ténus, parfois aussi minces qu'un cheveu. Tantôt ces fils sont tressés et se réunissent en chaînettes ou en rubans. Tantôt ils sont courbés, enroulés, pliés de façon à figurer des motifs à jour. Tantôt ils sont soudés sur une surface et y dessinent en léger relief des méandres, des entrelacs, des volutes, des rosettes, des palmettes, des cercles, quelquefois des figures d'animaux. Ce travail s'observe très nettement sur un beau disque du Louvre provenant sans doute d'une broche. Au centre se détache un fleuron fait de lamelles cintrées avec une nervure de petites perles. Les fleurs qui l'entourent se compo-

1. Micali, *Monumenti per serv.*, pl. XLVI, 12. *Bulletino*, 1885, p. 214. *Notizie*, 1882, p. 190, 191, pl. XIII *bis*, 25; 1886, p. 360, 361. *Mittheilungen* (Rome), I, p. 230. Gozzadini, *Ulteriori scoperte a Marzabotto*, pl. XVI, 1-5.

sent chacune d'une boule, montée sur un système d'anneaux en fil d'or mince qui s'épanouissent en étoile et simulent des pétales (pl. I, 8).

Le granulé est quelque chose de plus fin encore que le filigrane. Il se compose d'une quantité infinie de petites perles, presque invisibles à l'œil nu et que l'on ne distingue bien qu'à la loupe, tellement serrées les unes contre les autres qu'elles forment un champ continu légèrement rugueux au toucher. Le disque dont je viens de parler nous en offre un exemple. Les boules et une des zones concentriques sont couvertes d'une sorte de poussière, on pourrait presque dire d'un pollen, qui par endroits s'est détachée, laissant voir le fond sur lequel on l'avait collée. Un exemple plus remarquable encore nous est fourni par une pendeloque de collier représentant une tête de Bacchus cornu, bijou unique en son genre et qui est une des merveilles du musée Campana (pl. I, 11). La barbe et la couronne sont entièrement en granulé, tandis que les boucles des cheveux sont figurées par des spirales de filigrane avec une boule au milieu. Longtemps on s'est demandé comment on pouvait obtenir un pareil semis d'or. Les maîtres de la bijouterie romaine, MM. Castellani, ont poursuivi pendant des années la solution de ce difficile problème. Ils ont fait des milliers d'expériences, ont essayé toutes sortes d'agents chimiques, ont été chercher des ouvriers jusqu'au milieu de l'Apennin, dans des villages perdus où les traditions de la technique antique semblaient s'être conservées, et ont fini par réussir, du moins en partie, à reproduire le granulé. Leur procédé consiste à projeter la flamme d'un chalumeau sur d'imperceptibles parcelles d'or qui en fondant se mettent en boule : la surface à couvrir étant préalablement gommée, on y sème cette poussière et l'on soude au moyen d'un fondant arséniaté. Les bijoux ainsi obtenus sont très remarquables. Mais si délicat qu'en soit le granulé, il n'a pas toute la finesse du granulé antique. MM. Castellani l'ont eux-mêmes reconnu de bonne grâce. « Nous sommes convaincus, disent-ils, que les anciens ont eu quelque procédé chimique que nous ignorons, puisque, malgré tous nos efforts, nous ne sommes pas arrivés à la reproduction de certaines œuvres d'une exquise

finesse, auxquelles nous désespérons d'atteindre, à moins de nouvelles découvertes de la science [1]. »

Les bijoux de l'Étrurie présentent quelques exemples d'or émaillé. Une couronne de myrte du Musée Grégorien a des feuilles enduites de couleur verte vitrifiée et des baies en pâte de verre [2]. Le diadème du Louvre est de même semé de petites gouttes d'émail et plusieurs pendants d'oreilles, en forme de cygne, de paon ou de grappe de raisin, ont une partie de leur surface émaillée.

§ 2. — LES PRINCIPAUX ÉLÉMENTS DE LA PARURE EN ÉTRURIE.

Nous ne pouvons pas songer à décrire ici dans le détail les bijoux que les Étrusques nous ont laissés : il faudrait faire un catalogue. Nous en choisirons quelques-uns propres à montrer de quels éléments se composait la parure étrusque.

1° *Bijoux de coiffure.* De tout temps les Étrusques paraissent avoir attaché une grande importance à la coiffure. Il suffit pour s'en convaincre de jeter un coup d'œil sur leurs statues, leurs canopes, leurs peintures et leurs miroirs. Partout vous voyez des cheveux disposés avec art, aussi bien sur les têtes des hommes que sur celles des femmes. Ici les boucles s'enroulent en tire-bouchon et encadrent comme d'une calotte le front et les tempes; là ils tombent en longues tresses derrière la tête, les épaules, la poitrine; ailleurs ils se plaquent sur la nuque ou forment une longue perruque pendante qui se termine en pointe sur le dos; plus loin ils se gonflent au-dessus du front en gros crépons, qui encadrent comme d'un bourrelet en croissant le front et les tempes [3]. Tous ces arrangements plus ou moins compliqués n'allaient pas sans quelques artifices. Il fallait des bandeaux, des épingles, des fils métalliques, pour donner une forme à la chevelure et en fixer la savante ordonnance.

1. Communication faite à l'Acad. des Inscriptions, 20 décembre 1860. Voir aussi Castellani, *Della orificeria italiana,* 1872. Sur l'origine du granulé, voir *Bulletino,* 1879, p. 5. M. Castellani pense que c'est la vue de certaines coquilles marines qui en a donné l'idée.

2. *Museo Gregoriano,* pl. XCI, 2.

3. Voir les principaux types de la coiffure étrusque dans Daremberg et Saglio, *Dictionn. des antiquités,* II, p. 1363 et suiv. (*Coma*).

A l'époque des tombes à *pozzo,* quand les Étrusques étaient encore pauvres en métaux, ils se mettaient dans les cheveux des fils de bronze en spirale, destinés à servir en quelque sorte d'armature aux boucles[1]. Plus tard, quand ils eurent de l'or et de l'argent, ces fils furent presque toujours en métal précieux. On en trouve souvent dans les tombes à côté de la tête des squelettes. Outre les spirales, les tombes nous ont conservé un grand nombre d'épingles de toutes dimensions, en os, en ivoire, en bronze, en or ou en argent. La tête de ces épingles est plus ou moins historiée. Les plus simples ont à leur extrémité une boule creuse ou une sorte de capsule formée de deux calottes convexes ou coniques rapprochées par leurs bords[2]; quelquefois la boule est en verre émaillé et surmontée d'un petit chapeau en or[3]. D'autres ont une roulette découpée à jour, emmanchée sur la tige comme sur un essieu[4].

A côté de ces types assez simples on trouve des épingles dont la tête est délicatement façonnée. La petite boule d'or par exemple, au lieu d'une sphère unie, présente des reliefs estampés ou des motifs en filigrane ou en granulé[5]. Une épingle d'or provenant de Chiusi a une tête en forme de cône sur laquelle se détachent en granulé des figures de lions, de sphinx, de bouquetins et de panthères[6]. Au Louvre, dans la collection Campana, on remarque une épingle d'or avec un gland au sommet[7]; une autre porte un socle avec un lion couché[8]; deux autres, en argent doré, se terminent par trois petites lentilles superposées soutenant un tambour sur lequel est dressée une tête de sanglier sur l'une et une tête de bélier sur l'autre[9].

Les statues et les peintures montrent que les coiffures étrusques comportaient souvent une couronne, un diadème ou un bandeau, posés au-dessus du front, soit directement sur la chevelure, soit sur le bord

1. *Bulletino,* 1885, p. 117.
2. De Witte, *Cabinet Durand,* n° 2038.
3. *Notizie,* 1882, p. 191.
4. Ce type est très ancien : il existait déjà à l'époque primitive de la civilisation italique. Helbig, *Italiker in der Poebene,* p. 20, 89. *Annali,* 1884, p. 121, note 2. *Bulletino,* 1885, p. 117, 124. On retrouve le même type dans des tombes du troisième siècle. *Mittheilungen* (Rome), I, p. 226.
5. Gozzadini, *Ulter. scoperte,* pl. XVI, VI, VII IX, X.
6. Inghirami, *Museo Chiusino,* I, pl. XCI. La figure se trouve dans Daremberg et Saglio, *Dictionn. des antiq.,* I, p. 62, fig. 96.
7. *Catalogue des bijoux du musée Napoléon III,* n° 30.
8. *Catalogue des bijoux,* n° 36.
9. *Catalogue des bijoux,* n°s 24, 26.

d'un tutulus ou d'un voile[1]. Beaucoup de ces ornements étaient des guirlandes de fleurs naturelles, ou des tresses de feuillage, ou bien des bourrelets de laine multicolores. Mais il y en avait aussi en métal; on en retrouve souvent des restes dans les sépultures. Les couronnes d'or surtout sont nombreuses. Elles imitent toutes sortes de feuillage, celui du myrte, de l'olivier, du laurier, de la fève, du lierre, de l'ache, de la vigne[2]. La plupart sont composées de feuilles minces et d'une fragilité telle qu'il est difficile de ne pas les considérer comme des parures funéraires. Il y en a pourtant quelques-unes qui ont dû être portées par des vivants, par exemple la couronne de myrte en or émaillé du Musée Grégorien[3]. Les feuilles étaient fixées sur un ruban d'or, qui lui-même présentait quelquefois, au milieu, des ornements estampés. Une couronne du Louvre a ainsi, dans la partie du ruban qui se trouvait placée juste au-dessus du front, un groupe de deux jeunes gens armés chacun d'une massue et paraissant converser ensemble[4]. Une autre, qui est en cuivre doré, a au milieu une rose en or[5]. Sur une troisième on voit une rosace ornée d'un médaillon avec une tête humaine[6]. Outre des reliefs au centre, le bandeau avait à chaque extrémité un motif estampé, un masque ou, comme sur une couronne du Louvre, un sujet mythologique, Hercule luttant contre Achéloüs[7].

Les diadèmes n'étaient souvent qu'un simple ruban d'or ou d'argent uni terminé à chaque bout par un motif estampé, un génie ailé par exemple[8], ou bien encore, comme sur un bandeau du Cabinet des médailles, le groupe d'un danseur et d'une danseuse jouant de la lyre[9]. D'autres bandeaux avaient des reliefs estampés sur toute la longueur du ruban : c'étaient des files d'animaux rangés par zones symétriques[10], ou bien encore, comme sur un diadème conservé au Cabinet des médailles, un masque de Méduse entre deux branches de vigne chargées de raisin, lesquelles aboutissent de part

1. Helbig, *Homerische Epos*, p. 157.
2. *Museo Gregoriano*, I, pl. LXXXVI-XCI. Des Vergers, III, pl. XXXI.
3. *Museo Gregoriano*, I, pl. XCI.
4. *Catalogue des bijoux*, n° 8.
5. *Bulletino*, 1857, p. 103. Elle provient de Vulci. *Catalogue des bijoux*, n° 15.
6. *Catalogue des bijoux*, n° 11.
7. *Catalogue des bijoux*, n° 10.
8. Micali, *Monum. per serv.*, pl. XLVI,
9. Chabouillet, *Catalogue*, n° 2671.
10. *Bulletino*, 1876, p. 121.

et d'autre à un double col de cygne[1]. De tous les diadèmes découverts en Étrurie le plus remarquable est une stéphané imitant une couronne de fleurs qui est aujourd'hui conservée au musée du Louvre et dont nous reproduisons une partie sur notre planche I, n° 6[2]. Le bandeau se compose d'une série de petites lames d'or mises bout à bout et reliées entre elles à la partie inférieure par une bande estampée en astragale. Toute la surface du bandeau, qui n'est en réalité qu'une doublure, est cachée sous une sorte de végétation d'or qui tremble au moindre mouvement, chacun des éléments qui la constituent étant monté soit sur une charnière soit sur un pivot. Au milieu se détachent, piquées les unes à côté des autres comme dans une guirlande, des marguerites délicatement découpées et dont le centre est formé d'une perle en pâte de verre. Chaque marguerite est encadrée de quatre fleurs plus petites dont le centre est aussi une perle de verre et que relient quatre palmettes placées tantôt dans le sens vertical, tantôt dans le sens horizontal, chacune des palmettes ayant en guise de nervure une goutte d'émail. Le bord supérieur présente une rangée et comme une crénelure de palmettes dressées, semées de petites gouttes d'un bel émail bleu. A chaque extrémité le bandeau s'arrondit en cylindre et se termine par un anneau où passaient les cordons pour fixer le diadème sur la tête. Il est impossible d'imaginer quelque chose de plus élégant et de plus léger comme composition, de plus délicat comme facture. C'est une merveille de joaillerie.

2° *Boucles et pendants d'oreilles*. Les Étrusques avaient des boucles d'oreilles de toutes les formes et de toutes les dimensions, en bronze, en argent ou en or. Sans parler ici des simples anneaux qui constituent la boucle primitive et dont l'usage a existé partout et de tout temps, on peut distinguer quelques types caractéristiques.

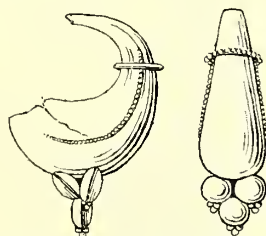
Je citerai d'abord celui de la boucle d'oreille dite *à baule,* ainsi appelée parce qu'elle a la forme d'une sorte de coffre cintré (*baule*) ou de

1. Chabouillet, *Catalogue*, n° 2670.

2. Les dimensions de la planche sont celles de l'original. Pour avoir une reproduction aussi exacte que possible des mille détails qui composent l'objet, on a pris une photographie au double de la grandeur réelle et le dessin à la plume a été exécuté par M. Massias sur le papier photographique lui-même, sans aucun calque ni report. Ce dessin agrandi a ensuite été réduit par une seconde photographie aux dimensions réelles. Tous les autres bijoux de la planche sont reproduits de la même manière.

malle (fig. 378)[1]. La surface en est d'ordinaire richement décorée de petites lentilles, de spirales filigranées, ou de menus reliefs en granulé. Ce type est très ancien. On le trouve à Vulci dans les tombes qui succèdent immédiatement aux *pozzi* et qui remontent aux environs du septième siècle[2]. C'est celui qui paraît être le plus répandu au sixième siècle[3]; on le rencontre encore, mais rarement au cinquième[4]. Un type très ancien aussi, mais peut-être moins ancien que le précédent, est celui d'une boucle en forme de petite gondole portant à la partie inférieure une grappe de trois ou quatre lentilles tangentes soutenant elles-mêmes une autre grappe de perles minuscules[5] (fig. 379). Un troisième type, moins ancien, est celui de la boucle en forme de plaque : elle se compose d'une lame d'or plus ou moins épaisse qui, lorsque le fil passé dans le lobe la maintient en place, couvre à peu près complètement l'oreille. La plaque est quelquefois un large disque sans ornements, comme on le voit sur une des fresques de la tombe *dei vasi dipinti*[6]. Mais le plus souvent il présente des dessins repoussés, imitant une rosace par exemple[7], ou bien une rosace bordée de perles[8]. Une rosace analogue, qui jadis a fait partie de la collection Durand, est décorée de feuillages en filigrane[9]. Les plaques ne sont pas toujours circulaires. Dans le même cabinet Durand s'en trouvaient plusieurs qui étaient les unes carrées, d'autres triangulaires, d'autres oblongues[10]. Celle dont nous donnons ici la figure, et qui appartient au


Fig. 378. — Pendant d'oreille du type dit *à baule*. Musée du Louvre. Grandeur réelle.


Fig. 379. — Face et profil d'un pendant d'oreille en forme de gondole. Musée Grégorien. Grandeur réelle.

1. Voir différents types dans le *Museo Gregoriano*, I, pl. LXXII, 1, 2 (en haut de la planche); LXXIV (en bas de la planche). Helbig, *Homerische Epos*, p. 185, fig. 56, 57.
2. *Bulletino*, 1881, p. 245.
3. *Bulletino*, 1881, p. 160.
4. *Bulletino*, 1881, p. 272. On en a trouvé dans le tombeau qui a fourni les quatre plaques d'ivoire sculpté qui sont au Louvre. Voir plus haut, p. 306, fig. 206.
5. *Monumenti*, VI, pl. XLVI, *d*; pl. XLVII g.
6. Voir plus haut, p. 383, fig. 262.
7. Tête de femme sur une fresque de la tombe *del Barone*. Stackelberg, *Gräber von Corneto*, pl. XXX[a].
8. Tête de femme sur une fresque de la tombe *del Vecchio*, *Monumenti*, IX, pl. XIV, 1[a]. La figure est dans Daremberg et Saglio, *Dictionn. des antiquités*, II, p. 1527, fig. 1988 (*Corona*).
9. De Witte, *Cabinet Durand*, n° 1989.
10. De Witte, *Cabinet Durand*, n[os] 1991, 1992.

Musée Grégorien, a une forme ovale et se compose d'un disque avec une grappe de trois lentilles tangentes (fig. 380).

Un type très fréquent en Étrurie à partir du quatrième siècle est celui de la boucle avec pendeloques. Sa forme ordinaire est celle d'un anneau creux dont l'épaisseur atteint quelquefois 6 millimètres, et qui est fait d'une feuille d'or mince enroulée sur elle-même. La moitié de cet anneau, celle qui se trouvait en arrière quand le cercle était plaqué sur le lobe de l'oreille, est dépourvue d'ornements; au contraire la moitié antérieure est très chargée : ce sont des bordures de perles repoussées, des dessins variés en filigrane ou en granulé, qui s'épanouissent dans tous les sens, augmentant sensiblement l'épaisseur de l'anneau à cet endroit et lui donnant l'apparence d'une trompe ou d'une chenille[1]. Ce gros anneau ne constitue qu'une partie du bijou : à la partie inférieure il porte une ou plusieurs pendeloques de formes très diverses. Ce genre de pendants nous est connu par un grand nombre d'exemples. Quelques-uns sont particulièrement remarquables par l'énormité de leurs dimensions. Celui dont nous donnons ici la figure provient de Vulci (fig. 381)[2]. L'anneau se termine à son extrémité élargie par une lentille creuse entre deux petits manchons de cordelé; toute la surface antérieure

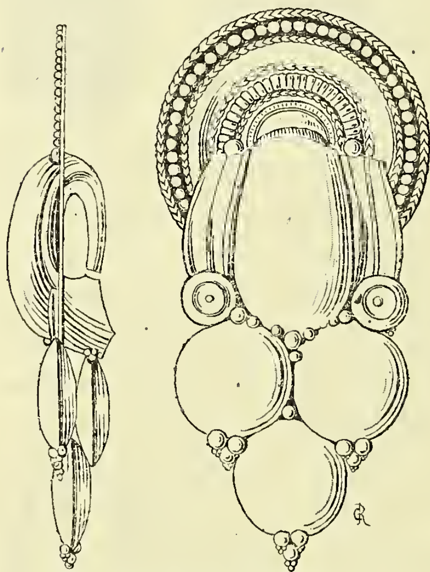


Fig. 380. — Face et profil d'un pendant d'oreille. Musée Grégorien. Grandeur réelle.

1. D'après un récent ouvrage (Fontenay, *les Bijoux anciens et modernes*, p. 90), ces objets ne seraient pas des pendants d'oreilles, mais des pendants de coiffures. L'anneau se serait attaché au-dessous des tempes, en avant de l'oreille, à une boucle de cheveux, à l'une de ces boucles qui étaient maintenues frisées par une spirale métallique. Les arguments fournis par M. Fontenay ne me paraissent pas convaincants. Sans doute l'anneau est trop gros pour passer dans le lobe de l'oreille. Mais comme il est toujours ouvert (c'est par suite d'une restauration du bijou qu'il est fermé sur notre figure), rien n'empêche de croire qu'il ait été suspendu à un petit anneau passé dans l'oreille.

2. *Catalogue des bijoux du musée Napoléon III*, n° 178 *bis*.

de l'anneau est garnie de motifs repoussés et ciselés qu'encadre une bordure faite d'un petit tube creux. Un peu en avant de la lentille, une fleur épanouie porte un petit anneau formé de deux agrafes en fil d'or entrelacées. Dans cet anneau passe un troisième cercle plus petit que le cercle supérieur et qui se compose de quatre tubes creux. Enfin à ce dernier cercle est suspendue par deux bélières une amphore ornée de petites fleurs à pétales, de perles et d'enroulements en filigrane. Les nécropoles étrusques ont fourni d'autres exemples plus curieux encore de ce type, qui paraît avoir été à la mode au troisième siècle. Dans une tombe de cette époque, découverte à Pérouse et qui a livré un riche assortiment de bijoux, on a retrouvé le même genre de pendant, un gros cercle chargé d'ornements sur la moitié antérieure et tenant suspendue, au lieu d'une amphore, une tête de jeune fille, tenant elle-même en suspension plusieurs petites pendeloques piriformes[1]. Le bijou tout entier a 10 centimètres de haut. Une pièce à peu près identique, mais plus riche encore, existe au musée de Pérouse. Le cercle se termine par un mufle de lion et présente sur la face antérieure une garniture de perles petites et grosses formant comme des nervures verticales[2] : en haut se dresse en guise d'antéfixe une tête de femme se détachant devant un demi-cercle de perles, entre deux fleurs épanouies. En bas trois petits anneaux portent à droite et à gauche une pendeloque en forme de torsade avec une poire au bout et au milieu une tête de femme en or repoussé qui a en guise de boucles d'oreilles deux pendeloques en torsade, identiques à celles dont je viens de parler, et un col-

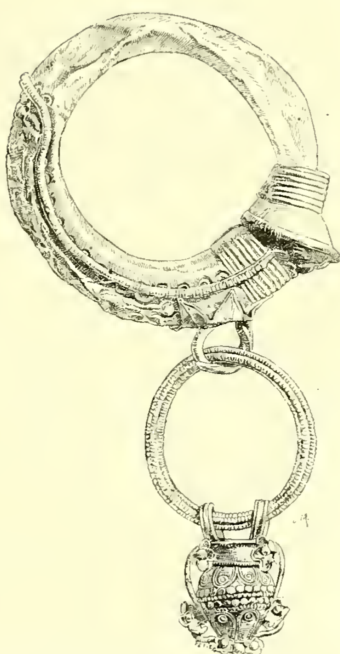


Fig. 381. — Pendant d'oreille trouvé à Vulci. Musée du Louvre. Grandeur réelle.

1. *Mittheilungen* (Rome), I, p. 228.

2. Les ornements de perles ressemblent à ceux d'une boucle sans pendeloques trouvée à Marzabotto. Gozzadini, *Ulteriori scoperte*, pl. XVII, II, III.

lier en fil d'or d'où pendent plusieurs amphores entourant une sphère[1]. Toutes ces combinaisons sont ingénieuses, mais l'ensemble est lourd et d'assez mauvais goût. Il faut que les femmes étrusques aient bien aimé à étaler l'or pour avoir pu se décider à porter de pareils pendants qui leur battaient les joues et descendaient jusqu'aux épaules.

A côté de ceux-là on trouve en Étrurie beaucoup de pendants d'oreilles d'une composition délicate et d'un luxe plus discret. Les uns ne sont pas autre chose qu'une torsade de fils d'or qui s'élargit en forme de trompe et se termine soit par une tête de lion en or [2] (pl. I, 13), soit par une tête humaine taillée dans un morceau d'ambre et qui porte une perruque en cordelé d'or (fig. 382). Les autres se composent d'un petit disque élégamment décoré de reliefs en filigrane, auquel pendent des chaînettes à gland et entre les chaînettes un objet quelconque, une amphore par exemple (pl. I, 7), ou une pyramide renversée que décorent des figures d'Amours en relief (pl. I, 5), ou un cygne (pl. I, 9), ou un paon (pl. I, 10), ou bien encore une grappe de raisin (pl. I, 1). La pendeloque est souvent, comme on le voit sur notre planche, recouverte d'un émail coloré. Quelquefois le disque supérieur est remplacé par un croissant servant de monture à un grenat, et la pendeloque principale est aussi un grenat piriforme, qui avec sa monture présente l'apparence d'une amphore (pl. I, 3).

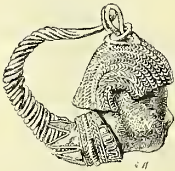


Fig. 382. — Boucle d'oreille en cordelé d'or avec tête d'ambre. Musée du Louvre. Grandeur réelle.

La plupart de ces pendants, qui en général ont de petites dimensions, sont d'une facture très soignée et d'un art exquis. Mais en ce genre rien n'égale un délicieux bijou du Louvre, découvert en 1861 dans une tombe de Bolséna (pl. I, 2). C'est un croissant avec une bordure d'anneaux en astragale, dont les cornes sont garnies d'une palmette identique à celles du diadème décrit plus haut (pl. I, 6).

1. Conestabile, *Monumenti di Perugia*, IV, p. 472, pl. LXXX-CVI, 2.

2. Sur la planche, la figure est retournée. La torsade en s'amincissant se reliait à un fil d'or qui passait dans le trou de l'oreille. M. Fontenay (*Bijoux anciens et modernes*, p. 105) croit que les boucles de ce type sont aussi des anneaux de cheveux. Je ne vois aucune raison pour ne pas les considérer comme des pendants d'oreilles.

Au-dessus du croissant s'élève comme du fond de l'horizon un char attelé de quatre chevaux, le char du Soleil, conduit par le dieu lui-même, reconnaissable à sa tête radiée. Au-dessous est attachée une sorte de coupole conique, ornée de fleurs et de feuilles en cordelé, sur laquelle se tiennent dressées, de chaque côté du croissant, deux petites Victoires ailées portant une fleur d'une main et un trophée de l'autre. Du sommet de la coupole pend une chaînette avec une perle en pâte de verre rouge et blanc. D'autre part le bord de la coupole est muni tout alentour d'une série d'anneaux qui portent alternativement une amphore et un groupe et cinq chaînettes terminées l'une par une amphore, une autre par une rosette, une troisième par une palmette et les deux autres par une perle de verre. Le pendant tout entier a tout au plus trois centimètres et demi de hauteur. C'est dire combien les détails en sont petits. Ils n'en sont pas moins exécutés avec leurs proportions justes et admirablement modelés. C'est un chef-d'œuvre d'élégance et de délicatesse.

3° *Colliers.* On peut dire du collier que c'est le bijou étrusque par excellence : presque tout le monde en avait, les hommes, les enfants, aussi bien que les femmes. Il suffit de rappeler ici plusieurs des bronzes que nous avons cités plus haut, l'enfant assis du Vatican, l'enfant à l'oie du musée de Leyde, l'Apollon de Ferrare et les figures du miroir représentant la réunion de Bacchus et de Sémélé. Certaines statues ont jusqu'à deux et trois colliers [1]. L'élément principal d'un collier étrusque, est ce qu'on appelle la bulle, sorte de capsule lenticulaire, à laquelle on attachait une vertu préservatrice et qu'on tenait à porter sur soi, comme aujourd'hui les populations de l'Italie méridionale ont à leur chaîne de montre ou à leur bracelet une petite corne de corail destinée à les garantir du mauvais œil. L'usage de la bulle paraît remonter à une époque très ancienne. Dans les tombes voisines de la période des *pozzi,* il n'est pas rare de rencontrer, mêlées à des débris de collier, une ou plusieurs coquilles marines, de forme circulaire, qui ont dû servir de pendeloques puisqu'elles sont tou-

1. *Bullettino*, 1877, p. 199. Micali, *Monumenti per servire*, pl. LX, CV.

jours percées d'un trou [1]. Ces coquilles, qui proviennent d'espèces étrangères à la Méditerranée et n'ont pu venir en Italie que par l'intermédiaire des marins phéniciens, peuvent être considérées comme le prototype de la bulle. On remarque en effet qu'un collier trouvé à Bologne [2], et tout entier formé de morceaux d'ambre, se compose d'une série de bulles parfaitement caractérisées, alternant avec d'autres pièces, de mêmes dimensions, de forme identique, mais légèrement échancrées sur leur pourtour comme si l'on avait cherché à reproduire les nervures d'une coquille.



Fig. 383. — Bulle d'or avec ciselures trouvée à Vulci. Musée Grégorien. Grandeur réelle.

A l'origine les bulles sont en ambre ou en bronze. Mais à partir du septième siècle, quand l'usage des métaux précieux se répand en Étrurie, on les fait généralement en or. Le type en est souvent très simple, sans aucun ornement sur la capsule, tout le décor consistant en quelques fils de cordelé soudés sur la bélière [3]. Les bulles riches ont sur la face antérieure des figures repoussées ou gravées, une tête humaine par exemple, ou un masque de Gorgone, ou bien un sujet mythologique. Une bulle du Cabinet des médailles offre ainsi une composition représentant la naissance de Bacchus [4]. Celle que reproduit la figure 383 montre trois personnages assis, un homme, une femme et un génie ailé ; le fond en est pointillé et la bordure dessine une ligne de postes.

Les colliers n'avaient quelquefois pas d'autres pendants que des bulles. Celui que portent les statuettes d'enfant mentionnées plus

1. *Notizie*, 1882, p. 193, 202, 203. *Bullettino*, 1872, p. 33 ; 1874, p. 88 ; 1881, p. 134. Gozzadini, *Di un antica necropoli*, p. 60.

2. Gozzadini, *Sepolcri scavati nell' Arsenale*, p. 11, planche, n° 2.

3. Micali, *Monumenti per servire*, pl. XLVI, 11. Ficoroni, *La bolla d'oro dei fanciulli nobili romani*, Rome, 1732.

4. Chabouillet, *Catalogue*, 2551.

haut a une bulle en tout et pour tout. D'autres en avaient trois suspendues à une certaine distance les unes des autres[1]. Celui de l'Apollon de Ferrare en a cinq, dont deux de forme allongée, de même qu'un collier d'or, à peu près identique, qui se trouve, comme l'Apollon, au Cabinet des médailles[2]. Un autre collier, qui provient de Cervétri, n'est pas autre chose qu'un chapelet de bulles, serrées les unes contre les autres et qui formaient comme une collerette[3].

Mais c'étaient là des parures relativement simples. La coquetterie des femmes toscanes ne s'en contentait pas d'ordinaire. L'idéal semble avoir été pour elles d'avoir la gorge couverte d'un attirail de

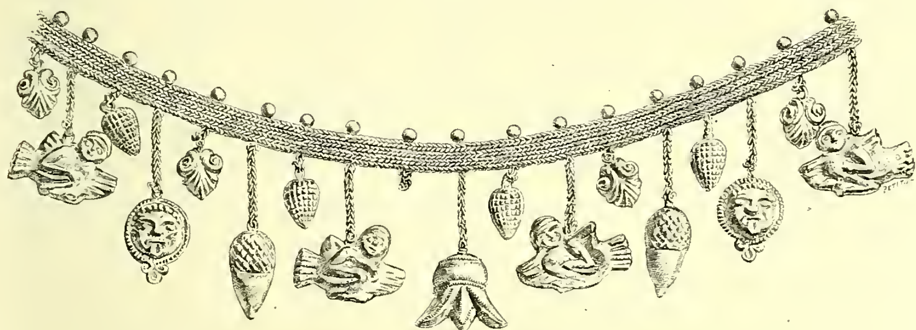


Fig. 384. — Collier de jeune fille trouvé à Cervétri. Musée du Louvre. Grandeur réelle.

breloques. Au temps où l'Étrurie encore barbare n'avait ni or ni argent, elles aimaient à se mettre autour du cou des verroteries, des coquillages, des dents de castor, des débris d'armes de pierre, des morceaux de bronze, en un mot une multitude d'objets plus ou moins baroques, analogues à ceux qu'aujourd'hui encore les populations sauvages recherchent avec tant d'empressement. Voici, par exemple, la composition d'un collier trouvé à Cornéto dans un *pozzo*[4] : neuf tubes de bronze renflés au milieu et de longueur variable, les plus petits ayant trois centimètres et demi, les plus grands six centimètres ; deux tubes cylindriques plus gros et plus courts que les précédents ; deux pendeloques à crochet, l'une en forme de boule, l'autre en forme

1. Micali, *Monumenti per servire*, pl. XLIII ; *Monumenti inediti*, pl. XXVI. Gerhard, *Etrusk. Spiegel*, pl. CCCLXV.

2. Chabouillet, *Catalogue*, 2544.

3. *Annali*, 1875, p. 222 ; *Monumenti*, X, planche XXIII. Ce collier est en bronze.

4. *Notizie*, 1882, p. 185.

de poire allongée ($0^{m},03$ de long); six coquillages; deux disques d'ambre; dix billes de verre émaillé, les unes bleues, d'autres blanches, d'autres rayées de plusieurs couleurs; quatre tubes de verre émaillé, analogues, pour la forme, aux tubes de bronze; enfin une figurine en faïence vernissée, représentant une divinité égyptienne à tête de lion[1].

Quand le commerce eut commencé à répandre en Étrurie les métaux précieux et diverses matières exotiques, aux coquillages, aux verroteries, aux morceaux d'ambre et de bronze se substituèrent des pendants d'or, d'argent, d'ivoire, de pierres précieuses. On eut des colliers, comme celui de la tombe Régulini-Galassi, formés de tubes d'or à dessins géométriques incisés[2], alternant avec des boules de même métal, décorées de la même manière[3]. D'autres se composèrent de billes d'or uni alternant avec des billes ornées de feuillage en granulé, chaque bille étant séparée de sa voisine par un petit cercle formé de perles d'or soudées ensemble[4]. Voici encore quelques autres types :

a) Perles d'or alternant avec des olives[5].

b) Olives d'or terminées par une perle à leur extrémité inférieure[6].

c) Perles ovoïdes alternant avec des espèces d'amphores et des glands de hêtre; au milieu du collier est suspendu un masque de Méduse[7].

d) Chaîne plate composée de quatre tresses et garnie sur un de ses bords de petites boules d'or[8]. De cette chaîne principale se détache de distance en distance une tresse tenant en suspension soit une Harpie, soit un masque de Méduse, soit un gland : la pendeloque du milieu est une fleur de lotus. Entre chaque tresse pendante, une palmette ou un gland. Tous ces ornements sont en or repoussé (fig. 384).

1. La figurine porte des signes hiéroglyphiques. C'était évidemment une amulette.

2. Ils ont la même forme que les tubes de bronze dont je parlais tout à l'heure; l'aspect est celui que présenteraient deux troncs de cône réunis par leurs bases.

3. *Museo Gregoriano*, I, pl. LXXVII, 3, 4, 5.

4. Gozzadini, *Ulteriori scoperte*, pl. XVI, n° 11ª.

5. De Witte, *Cabinet Durand*, n° 2067.

6. Voir plus haut (p. 199, fig. 155) la figure couchée sur une urne de Volterra.

7. De Witte, *Cabinet Durand*, 2072.

8. Ce collier a été trouvé à Cervétri sur le squelette d'une jeune fille. Il est exposé au Louvre avec une partie de la mâchoire à laquelle il était resté attaché. *Catalogue des bijoux*, 180.

e) Chaîne tressée d'où pendent vingt-trois têtes de lion en or[1].

f) Plaques rondes et carrées, dont deux sont ornées d'une figure de Nérée vue de face; les autres sont des rosaces, soutenant par des anneaux des statuettes égyptiennes en faïence émaillée, garnies d'une monture d'or[2].

g) Collier à plusieurs rangs de pendeloques. Le premier rang se compose d'olives alternant avec un groupe de deux boules, séparées par



Fig. 385. — Collier d'or à plusieurs rangs de pendeloques. Musée du Louvre. Grandeur réelle.

la bélière d'un pendant en forme de vase terminé par un anneau avec une perle. Chaque olive porte une rosace et sous cette rosace une tête humaine, qui porte elle-même une rosace avec une amphore ou un gland. Les têtes sont reliées entre elles par deux boules d'or à surface granulée, séparées par une rosace d'où pend un coquillage. Le milieu est formé par une rose suspendue à une chaînette et portant une pomme de pin (fig. 385).

h) Vingt-huit émeraudes opaques alternant avec vingt-deux amphores en or estampé; chaque amphore est surmontée d'une tête

1. De Witte, *Cabinet Durand*, 2090.

2. De Witte, *Cabinet Durand*, 2079.

humaine et d'une bélière ornée de gros grains repoussés. Au milieu un scarabée en cornaline brûlée monté dans une garniture d'or et auquel pend un globe en émeraude, coiffé d'une couronne en perles d'or et muni à sa partie inférieure d'un petit cône d'or à ornements granulés[1].

i) Vingt-trois scarabées en cornaline dans une monture d'or façonnée en cordelé, en astragale et en granulé, avec une bélière richement décorée. Les scarabées, qui portent tous sur le plat des figures gravées en creux, sont de grandeur différente, les plus gros pendant au milieu, les plus petits aux extrémités du collier. Ils alternent avec des boules d'or. Le collier se termine à chaque bout par une agrafe ornée d'un dauphin au repoussé (pl. I, 4).

Outre ces colliers à pendants multiples, d'une richesse parfois exagérée, les Étrusques en avaient d'autres beaucoup moins compliqués et qui se composaient d'une simple chaîne en fils d'or tressés avec un médaillon unique. Tel devait être le collier d'où provient la tête de Bacchus (pl. I, 11). Mais il est probable que la chaîne à médaillon ne se portait pas seule et qu'elle servait comme de complément à la riche parure étalée sur la gorge. C'est ainsi du reste qu'elle se présente sur la statue de Florence qui surmonte le sarcophage de *Larthia Seianti*. Elle descend plus bas que le collier proprement dit, de telle sorte que le médaillon, qui figure un masque de Gorgone, se trouve placé juste au milieu de la poitrine.

Les Étrusques aimaient en effet que le buste, lui aussi, eût sa parure. De là des pectoraux de bronze, de bronze doré ou d'or, comme ceux que nous avons cités plus haut[2], et qui, cousus sur les vêtements, formaient une éclatante cuirasse. De là aussi ces larges plaques de ceinturon qu'on a recueillies dans plusieurs tombes contemporaines des *pozzi*. Ces diverses pièces remontent, il est vrai, à une époque très ancienne, et il ne semble pas, à voir les peintures, que l'usage en ait subsisté au cinquième et au quatrième siècle : du moins, on ne trouve dans les tombeaux de cette période aucune trace de parures

1. Louvre, *Catalogue des bijoux*, n° 211.

2. Pages 102, 111; fig. 98, 103.

analogues. Mais au troisième siècle, cette mode reparaît sous une autre forme, comme le montrent les cistes, les miroirs et un grand nombre de statues couchées sur les urnes cinéraires. A défaut de plaques métalliques, on se met sur le buste tout un attirail de chaînes. Si l'on veut bien se reporter à deux statues reproduites plus haut [1], on verra à quelles combinaisons bizarres aboutit en Étrurie le luxe de la toilette. De chaque côté du collier simple ou double qui s'arrondit sur la gorge, une tresse plate, formée sans doute de fils d'or et analogue aux aiguillettes de nos officiers, part d'une boucle fixée sur l'épaule et descend en sautoir jusqu'à la hauteur du ventre pour remonter vers la hanche et revenir à l'épaule en passant derrière le dos ou bien encore pour s'attacher à la taille. Les deux tresses se croisent sous une grosse boucle qui sert en même temps de fermoir à la ceinture. Ce n'est pas tout : un large ruban, orné de perles sur les bords avec des glands en pendeloques, des glands d'or probablement, est attaché par une agrafe à un anneau fixé sur l'épaule droite, à la naissance du bras, et tombe jusqu'à la hanche en s'arrondissant devant la taille comme une guirlande. La parure est complétée par une riche ceinture qui semble avoir une garniture de perles sur les bords et de petites lames d'or appliquées de distance en distance dans le sens de la largeur. L'ensemble est lourd et d'assez mauvais goût : avec toutes ces chaînes qui s'entre-croisent, avec toutes ces boucles, ces agrafes et ces fermoirs, la femme a l'air de porter un harnachement. On se demande quelle aisance et quelle grâce elle pouvait avoir dans ses mouvements quand elle était ainsi équipée. On se demande surtout comment elle ne cédait pas sous le poids : car il semble bien que ces chaînes aient été souvent en métal; telles sont celles qui figurent sur un certain nombre de miroirs. Du reste, nous savons que de pareilles chaînes se portaient encore à l'époque romaine [2]. Cette mode bizarre n'était pas d'origine étrusque; elle existait en Grèce à l'époque

1. Pages 40 et 199; fig. 8 et 155.
2. Pline, *H. N.*, XXXIII, 40 : *discurrant catenæ circa latera.*

alexandrine [1], et paraît avoir été très répandue dans l'Italie méridionale [2]; c'est de là qu'elle dut passer en Toscane.

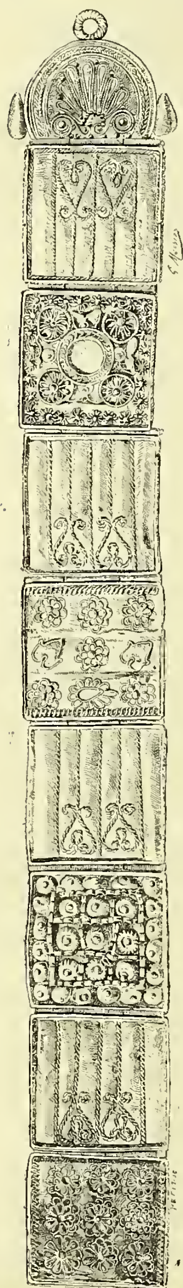


Fig. 386. — Portion d'un bracelet d'or à charnières. Musée du Louvre. Grandeur réelle.

4° *Bracelets.* Pour les bracelets, comme pour les autres bijoux étrusques, nous trouvons de précieuses indications sur les monuments figurés. Ceux-ci nous font connaître une multitude de formes; ils nous montrent aussi quel goût les populations italiques avaient pour cette sorte de bijoux. Nous voyons que tout le monde en portait, les hommes aussi bien que les femmes, et que l'usage était d'en avoir non seulement au poignet, mais encore au-dessus et au-dessous du coude [3], parfois à la naissance de l'épaule et le plus souvent aux deux bras. Sur les miroirs, il est rare que les divinités et les héros de la Grèce ne soient pas chargés de bracelets. Les sculpteurs des bas-reliefs funéraires ne manquent guère d'en attribuer aux Furies. Sur un bas-relief de Florence représentant Laïus assommé par Œdipe avec la roue de son char brisé, on voit des bracelets au bras d'Œdipe [4].

Les bracelets recueillis dans les tombes sont en bronze, quelquefois en fer, mais le plus souvent en argent ou en or. L'anneau est tantôt ouvert, tantôt fermé. Les uns sont des torsades, d'autres de simples rubans, d'autres des tresses en filigrane, d'autres des spirales imitant les enroulements d'un reptile et terminés par une tête de serpent : ceux-ci

1. Un Amour en terre cuite, provenant de Myrina, présente la double chaîne en sautoir. Pottier et Reinach, *Nécropole de Myrina*, pl. XVI. Voir sur cette parure, dont la première origine est en Orient, les indications bibliographiques réunies dans cet ouvrage, p. 264, note 5, et p. 333, note 3.

2. Les vases peints de la Grande-Grèce montrent souvent des figures accoutrées de la sorte. Peut-être à l'origine, ces chaînes avaient-elles quelque signification symbolique ou funéraire. Il est à remarquer que les Furies sont presque toujours représentées avec des chaînes croisées sur la poitrine.

3. Voir plus haut, p. 314, fig. 209.

4. Micali, *Mon. per serv.*, pl. CV.

se plaçaient d'ordinaire entre le coude et l'épaule, sur le gros du bras. Notre figure 386 reproduit un beau bracelet du Louvre : il se compose de plusieurs petites plaques rectangulaires reliées entre elles par des charnières et décorées d'ornements en cordelé et en filigrane. Le travail en est d'une grande délicatesse.

Les bracelets étrusques avaient quelquefois des incrustations d'os, d'ambre, de verre émaillé ou de pierres précieuses. Quelquefois aussi on y attachait des pendeloques, des perles par exemple, des olives, de petites amulettes en faïence vernissée. Sur le miroir de Berlin, Bacchus porte au coude un bracelet avec des bulles. Les mêmes bulles pendent au bracelet de l'Apollon de Ferrare (fig. 209).

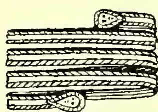


Fig. 387. — Bague d'or en spirale. Musée Grégorien.

5° *Bagues.* Les Étrusques aimaient à porter plusieurs bagues. Souvent tous les doigts de la main en étaient pourvus, même le pouce, comme le montre une main de bronze du musée de Cortone[1]. La statue de *Larthia Seianti* et celle de *Seianti Thanunia* en ont plusieurs à chaque doigt, presque autant que de phalanges. Aussi trouve-t-on dans les tombeaux beaucoup d'anneaux et de bagues, en bronze, en argent, en or, en fer même ou en fer avec une légère enveloppe d'or. La plupart de ces anneaux n'ont rien d'intéressant, n'étant guère que des cercles analogues à nos alliances, tantôt en métal uni, tantôt ornés de dessins en filigrane ou en granulé[2]. Quelquefois, au lieu d'un cercle la bague a la forme d'une spirale avec une tête à chaque extrémité (fig. 387). Le type que les Étrusques paraissent avoir préféré est celui de la bague à chaton. Les unes ont pour chaton un scarabée de pierre dure, enchâssé dans une monture d'or qui fait corps avec l'anneau, ou bien percé d'un trou dans le sens de la longueur et enfilé dans l'anneau de manière à tourner autour de son axe (fig. 388). Les autres bagues ont un chaton d'or,

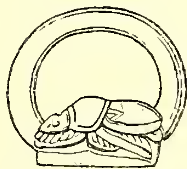


Fig. 388. — Bague d'or avec un chaton en forme de scarabée. Musée Grégorien.

1. Gori, *Mus. Corton.*, pl. LXXXI. *Notizie*, 1886, p. 360.
2. Gozzadini, *Ulteriori scoperte*, pl. XVII, 13.

ordinairement très gros, dont les dimensions varient entre trois et cinq centimètres pour la longueur, entre deux et trois centimètres pour la largeur. La forme est celle d'une amande ou plus ordinairement d'un cartouche rectangulaire arrondi aux angles. Le plat, qui n'est pas autre chose qu'une feuille d'or estampé, dont les bords se replient et s'appliquent sur le contour du chaton [1], porte des figures en creux, dont les unes sont empruntées à l'art oriental, dont les autres se rapportent à la mythologie grecque. Le motif qui revient le plus souvent est celui que l'on voit au-dessus de la porte des Lions à Mycènes, le motif assyrien des deux animaux affrontés, sphinx et lion, sphinx et cerf, sphinx et cheval ailé [2]. On trouve encore un autre motif d'origine assyrienne, celui de la divinité ailée domptant un sphinx et un lion qu'elle tient par une patte [3]. Une bague à chaton d'or qui est aujourd'hui au Cabinet des médailles offre au contraire une scène empruntée aux fables de la Grèce, Apollon debout dans un char attelé de chevaux ailés et tuant Phlégyas à coups de flèches [4]. Au même ordre de sujets appartient la bague Ramsay avec la figure d'Admète debout dans un char traîné par un sanglier et un lion, précédé d'une divinité assyrienne à deux paires d'ailes [5]. Plusieurs bagues montrent le char d'Apollon attelé de quatre chevaux ailés [6].

Les bagues à chaton d'or présentent en général, outre les figures du plat, divers ornements en relief, des dessins en filigrane ou en granulé autour du cartouche, et des animaux ciselés aux points d'attache de l'anneau. Sur la bague du Cabinet des médailles représentant Apollon et Phlégyas, le cartouche s'appuie de chaque côté sur une Chimère. Ailleurs le cartouche est comme enchâssé entre deux têtes de cygne [7].

1. Sur la technique spéciale de ces bagues, voir les intéressantes remarques de Fontenay, *Bijoux anciens et modernes*, p. 25, 26.

2. Chabouillet, *Catalogue*, 2610, 2611, 2613, 2615, 2617.

3. *Bullettino*, 1834, p. 190. De Witte, *Cabinet Durand*, 2158. Chabouillet, *Catalogue*, 2618. King, *Antik gems and rings*, pl. LVI, 2.

4. Chabouillet, *Catalogue*, 2614.

5. Abeken, *Mittelitalien*, pl. VII, 6. On trouvera cette bague reproduite dans Daremberg et Saglio, *Dictionn. des antiquités*, I, p. 70, fig. 109.

6. Chabouillet, *Catalogue*, 2619, 2620. *Annali*, 1833, p. 214.

7. De Witte, *Cabinet Durand*, 2141.

Des deux types de bagues à chaton, le plus ordinaire en Étrurie est celui qui porte un scarabée. L'autre est relativement assez rare et paraît appartenir à une époque plus ancienne. On le rencontre peu dans les tombes postérieures au cinquième siècle.

6° *Fibules et agrafes.* Nous connaissons déjà les fibules de bronze qui étaient en usage chez les Étrusques au septième et au sixième siècle. Celles qu'on trouve quelquefois dans les sépultures des âges suivants n'ont aucun intérêt : ce ne sont plus des bijoux, mais de vulgaires épingles. Les fibules d'argent ne sont guère plus curieuses. Le type en est toujours très simple : c'est un fil plus ou moins renflé au milieu de l'arc, et qui parfois se contourne en forme de B couché [1]. Quelques-unes ont un bouton à leur extrémité au delà de la gorge destinée à recevoir l'ardillon [2].

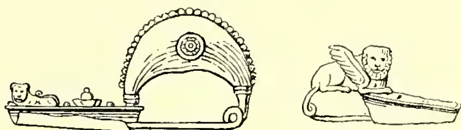


Fig. 389-390. — Fibules d'or du Musée Grégorien. Grandeur réelle.

Les fibules d'or sont pendant longtemps assez rares en Étrurie : on en trouve à peine durant toute la période villanovienne. Les premières que l'on rencontre sont toutes petites. Un *pozzo* de Cornéto en contenait une, en or pâle, qui a tout au plus 21 millimètres de longueur ; elle a la forme d'une fibule à *sanguisuga,* avec des spirales en filigrane au-dessus de l'arc et une bordure de perles en granulé [3]. L'usage des fibules d'or ne commence véritablement à se répandre en Étrurie que pendant la période marquée par les plus récentes tombes à *fossa* et les tombes à *corridoio,* quand le commerce avec l'étranger prend un grand développement. On en recueille beaucoup dans les sépultures de cette période, et de toutes

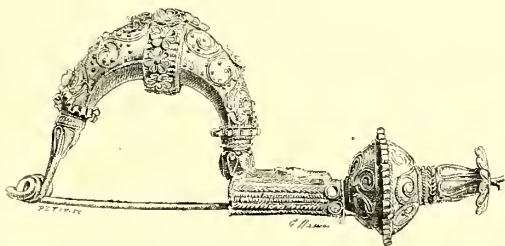


Fig. 391. — Fibule d'or. Musée du Louvre. Grandeur réelle.

1. *Catalogue des bijoux du musée Napoléon* III, n[os] 292, 293, 295-298, 300. *Bullettino,* 1857, p. 103.

2. Voir plus haut, p. 96, fig. 93.

3. *Notizie,* 1882, p. 156, pl. XIII, 3.

les tailles. La plupart rappellent le type déjà ancien en Italie de l'arc boursouflé à *sanguisuga*. Les unes sont en or uni ; d'autres ont des ornements géométriques en granulé ou en filigrane [1]; d'autres ont des animaux de style oriental dessinés en granulé [2]. Bientôt apparaissent, en même temps que les tasses d'argent ciselé et une multitude d'objets de provenance phénico-carthaginoise, des fibules d'or d'une forme moins simple. Telle est par exemple celle de la tombe Régulini-Galassi que nous avons déjà signalée et que longtemps on a prise pour une coiffe. C'est une reproduction agrandie de l'ancienne fibule à disque, si fréquente à l'époque des *pozzi*. La feuille, découpée en demi-cercle et décorée de figures de lions estampées, formait le disque, et l'arc était en partie constitué par la calotte arrondie que surmontent les files de canards (fig. 103). Ce qui distingue les fibules de cette période, c'est qu'elles ont généralement l'arc assez petit aboutissant à un long étui à quatre faces, prolongement de la gorge où vient buter l'ardillon. L'arc est tantôt une simple boursouflure d'or sans ornements, tantôt décoré de dessins en cordelé avec une ou plusieurs fleurs à pétales [3], tantôt façonné en forme de lion ou de sphinx accroupi, la tête tournée vers l'étui [4] (fig. 390). Quant à l'étui, qui est toujours très historié, il présente des reliefs en granulé ou en filigrane et souvent une ou plusieurs petites appliques soudées sur le plat supérieur, des canards [5] par exemple, ou bien un lion couché (fig. 389), ou bien encore un sphinx. Un type très fréquent au commencement du sixième siècle [6] est celui dont nous donnons un échantillon sur notre planche I (n° 12) : on y retrouve l'étui allongé et le décor en granulé qui dessine ici les caractères d'une inscription en étrusque. Seulement l'arc, au lieu de s'épanouir en demi cercle, se contourne en plusieurs replis suivant un modèle que nous ont déjà montré plusieurs fibules

1. *Museo Gregoriano*, I, pl. LXVII, 6.

2. Fibule de Bologne avec des Chimères en granulé. Gozzadini, *Sepolcri scavati nell' Arsenale*, p. 9, n° 6 de la planche.

3. *Museo Gregoriano*, I, pl. LXIX, *c*.

4. *Museo Gregoriano*, I, pl. LXVIII, LXIX. Chabouillet, *Catalogue*, 2673. Micali, *Monum. per serv.*, pl. XLVI, 5.

5. De Witte, *Cabinet Durand*, 2064. — Fragment d'un étui décoré de zigzags en filigrane et d'un canard sur le bord, à Cività Castellana (*Notizie*, 1887, p. 310, pl. VI, 3).

6. On n'en a jamais trouvé dans des tombes contenant des vases peints attiques à figures noires, preuve que le type est antérieur à la fin du sixième siècle. Helbig, *Mittheilungen* (Rome), II, 1887, p. 38.

en bronze de l'âge villanovien[1]. Ce type est aujourd'hui connu par un certain nombre de répliques. Celle du Louvre qui, sans contredit est la plus belle, provient d'une tombe de Chiusi[2]. Toutes les autres, du moins toutes celles dont la provenance est dûment constatée, ont été recueillies soit à Chiusi[3] aussi, soit à Palestrina[4]. C'est cette dernière localité qui en a fourni le plus. On en a récemment publié une qui porte sur l'étui une inscription latine, la plus ancienne inscription latine que nous possédions[5].

La fibule reproduite sur la figure 391 est d'une date postérieure. Ici nous revenons à la forme de l'arc boursouflé; l'étui allongé a disparu et le fermoir où vient s'appuyer l'ardillon se termine par une capsule lenticulaire munie d'un appendice épanoui en rosette[6]. Le décor est d'un style fort élégant : il se compose de fleurs à pétales, de tiges à volutes, de perles, de tresses, le tout exécuté en filigrane d'une délicatesse extrême.

La mode des fibules ne paraît pas avoir toujours duré en Étrurie : on n'en trouve plus que par exception dans les tombes du quatrième et du troisième siècle. Ce bijou est alors remplacé par des agrafes ou des broches dont la plupart sont en forme de médaillon. Le disque du Louvre (pl. I, 8) peut être considéré comme un des plus beaux spécimens de cette classe d'objets.

§ 2. — DU STYLE ET DE L'ORIGINE DES BIJOUX TROUVÉS EN ÉTRURIE.

Comme on a déjà pu l'entrevoir dans les pages qui précèdent, les bijoux qui nous restent des Étrusques ne sont pas tous du même

1. C'est ce modèle que les archéologues italiens désignent par le terme d'arc en serpent (*serpeggiante*).

2. *Annali*, 1855, p. 52, pl. X. Il y en a une analogue au Musée Britannique, mais avec un troupeau de lions debout deux à deux sur l'étui (Fontenay, *Bijoux anciens et modernes*, p. 128).

3. *Annali*, 1877, p. 405. *Monumenti*, X, planche XXXIX[a], 7.

4. Voir le compte rendu des fouilles Barberini, en 1855. *Annali-Monumenti*, 1855, p. XLV-XLVIII. *Annali*, 1866, p. 186-189; *Monumenti* VIII, pl. XXVI. — Fouilles Bernardini. *Annali*, 1876, p. 248 et suiv.; 1879, p. 5, 18; *Monumenti*, X, pl. XXXI-XXXIII; XI, pl. II.

5. Helbig et Dümmler, *Mittheilungen* (Rome), II, 1887, p. 37-43.

6. Nous avons déjà observé l'appendice en forme de boule à l'extrémité des fibules d'argent trouvées à Bologne, dans des tombes qui contiennent des vases peints de style attique. Ce modèle de fibule semble donc avoir été répandu au cinquième siècle.

style[1]. Les plus anciens, ceux qui paraissent à l'époque des tombes à *pozzo* et des tombes à *fossa,* ont des formes relativement simples et sont tous ornés de dessins géométriques en filigrane ou en granulé. Ceux qui viennent ensuite, et qui correspondent à la fin du septième siècle ou au commencement du sixième, présentent des formes plus compliquées, des dimensions plus considérables. L'ornementation estampée domine, ainsi que l'ornementation en appliques soudées. On remarque surtout une multitude de motifs empruntés à l'art oriental, des divinités ailées, des lions, des panthères, des griffons, des chevaux ailés, etc., tous ces êtres féroces ou fantastiques que nous avons rencontrés déjà si souvent dans le cours de cette étude. Ces bijoux peuvent être riches, éclatants, travaillés avec habileté; mais on ne peut pas dire qu'ils soient vraiment beaux. Les types ont souvent quelque chose de bizarre, les filigranes ne sont pas très fins; le granulé n'a pas cette ténuité dont le secret a si longtemps tourmenté la patience de MM. Castellani. Ce sont en somme, il faut l'avouer, des bijoux d'assez mauvais goût, d'une opulence tout asiatique.

On n'en peut pas dire autant des parures qui se rencontrent dans les sépultures étrusques entre le sixième et le troisième siècle avant notre ère. Avec elles, nous nous trouvons dans un monde nouveau. Qu'on se rappelle seulement certaines pièces : le disque à fleurons du Louvre, le médaillon en forme de masque de Bacchus, la boucle d'oreille de Bolséna avec le char du Soleil, et surtout le diadème garni de marguerites, vraies merveilles de bijouterie. Des formes générales simples, en dépit d'une complexité apparente ; une composition savante et harmonieuse qui subordonne les moindres détails à un effet d'ensemble et enchevêtre une multitude de motifs sans confusion et surtout sans altérer la pureté des profils ; une richesse extraordinaire d'ornementation, où se montre la plus ingénieuse fantaisie, sans qu'il y ait jamais rien de chargé ni de lourd ; un art libre de toute convention décorative, qui, au lieu de reproduire, comme l'art oriental, toujours les mêmes motifs banals, s'inspire directement de la nature animale ou végétale et en rend toute la variété ; une dextérité inouïe, qui sem-

1. Je ne parle ici, bien entendu, que des bijoux en métal précieux.

ble jouer avec le métal, qui amincit le filigrane au point de le rendre imperceptible, fait du granulé une poussière presque impalpable, façonne avec des feuilles d'or des oiseaux, des chevaux, des hommes, des fleurs, si petits qu'on les distingue à peine et pourtant d'un modelé si vivant qu'on ne pense plus, en les voyant, à la rigidité de la matière mise en œuvre : voilà les qualités qui mettent ces bijoux hors de pair. Cette délicatesse élégante a quelque chose de léger, d'aérien, d'insaisissable, dont aucune description ne saurait donner l'idée et qu'on ne goûte pleinement qu'en présence de l'objet lui-même, lorsqu'on peut l'étudier de près sous toutes ses faces, en l'analysant dans ses moindres détails.

Avec la bijouterie du troisième et du deuxième siècle, nous tombons des hauteurs de ce style pur et ravissant dans les vulgarités d'un style à la fois prétentieux et commun. Il semble qu'à cette époque la valeur d'un bijou se mesure moins à la finesse de la main-d'œuvre qu'à la surface de métal précieux qu'il exhibe. Voyez, par exemple, les gros pendants d'oreilles de Pérouse; considérez les parures de la plupart des statues couchées sur les couvercles des sarcophages et des urnes, ainsi que les parures analogues dont on retrouve les débris dans les tombeaux du temps. Plus de filigranes ténus, plus de granulés microscopiques, plus rien qui rappelle même de loin les fantaisies idéales de l'âge précédent. Partout de grosses perles, des glands, des olives, des poires, des torsades épaisses et massives, des pierres précieuses vraies ou fausses enchâssées dans l'or, de larges chaînes, d'énormes fermoirs, de grands médaillons. Partout des formes lourdes et baroques. On dirait que les bijoutiers ont maintenant autant d'attention à boursoufler l'or que leurs prédécesseurs en avaient à l'alléger, à le vaporiser en quelque sorte. Les bijoux du troisième et du deuxième siècle présentent de curieuses analogies avec ceux dont se chargent encore aujourd'hui les paysannes de la campagne romaine. Ce sont des bijoux faits pour des gens qui ont plus de coquetterie que de goût. On veut quelque chose qui se voie bien, qui ait l'air de peser. L'élégance est dans la volumineuse rotondité de la parure.

Ces observations sur les styles nous amènent naturellement à la question d'origine. Cette bijouterie d'un art si inégal, d'une facture si hétérogène, est-elle bien tout entière l'œuvre des Étrusques? Est-ce la main d'un seul et même peuple qui a ainsi passé des exagérations décoratives du style oriental aux exquises fantaisies du style grec, puis aux lourdes banalités du troisième siècle? J'avoue que j'ai de la peine à le croire.

Pour les bijoux de style oriental, il est difficile de prouver d'une manière irréfutable leur origine étrangère, mais il y a en faveur de cette origine de fortes présomptions. Les tombes qui nous les ont conservés, la tombe Régulini-Galassi, les tombes à *ziro* de Chiusi, les sépultures archaïques de Palestrina, sont remplies d'objets exotiques, bronzes, ivoires historiés, pièces d'argenterie, coffrets plaqués d'argent, scarabées de faïence émaillée, œufs d'autruche, etc., toutes choses qui paraissent subitement en Étrurie à la fin du septième siècle, quand Carthage entre en relations avec la Toscane, et qui disparaissent au début du sixième siècle, aussi vite qu'elles ont paru, en même temps que se détourne vers d'autres rivages le courant commercial qui les a apportés. D'autre part, des bijoux analogues, de même facture et de même style, avec les mêmes reliefs estampés, avec les mêmes appliques en forme d'oiseaux, de lions ou de sphinx, avec le même genre de filigrane et de granulé, se retrouvent dans tout le bassin de la Méditerranée, partout où se fait sentir plus ou moins directement l'influence de l'Orient, en Grèce, dans l'Archipel, à Chypre, à Rhodes, en Asie Mineure, en Sardaigne [1]. Enfin, à l'époque où ces bijoux se montrent en Étrurie, les populations de l'Italie centrale sont encore fort peu avancées dans la civilisation. Elles sont pauvres en métaux et n'ont encore qu'une industrie dans l'enfance. C'est à peine si elles savent modeler des céramiques et assembler des pièces de métal. Est-il vraisemblable qu'elles aient fabriqué elles-mêmes tant de bijoux, qui, pour n'être pas d'une facture très compliquée,

1. Lenormant, *les Premières Civilisations*, II, p. 384. *Revue archéologique*, nouv. sér., IV, 1861, p. 466 et suiv.; VI, 1862, p. 264 et suiv. *Arch. Zeitung*, 1860, p. 70; 1884, p. 99 et suiv., pl. VIII, IX, X. *Jahrbuch d. d. k. arch. Instituts*, 1887, p. 90 et suiv., pl. VIII. *Bullettino*, 1879, p. 5. *Bull. de corr. hellén.*, 1879, p. 129, pl. IV. *Annali*, 1885, p. 74 et suiv.

supposent néanmoins une certaine pratique des métaux précieux, l'art d'assembler le filigrane et le granulé, et aussi l'art de façonner en ronde bosse des figures. Il y a, il est vrai, une difficulté. Si les bijoux de style oriental sont de provenance étrangère, comment expliquer que deux fibules d'or, celle de Chiusi et celle de Palestrina, portent l'une une inscription en caractères étrusques, l'autre une inscription en caractères latins? Mais d'abord il faut faire une distinction entre ces deux fibules. Si elles reproduisent toutes deux la même forme typique, celle de la fibule à étui allongé, elles ne sont pas du même art. L'une, celle de Chiusi, est très ornée et d'un travail délicat; l'autre, celle de Palestrina, est toute simple, sans aucun décor, ni filigrane, ni granulé. Celle-ci pourrait très bien être une imitation, faite sur place, des fibules analogues importées par le commerce[1]. Quant à l'autre, qui a dû certainement être fabriquée en Étrurie, puisque l'inscription est en étrusque, elle ne prouve pas l'existence d'une bijouterie indigène. Il se peut très bien qu'elle soit l'œuvre d'un artisan étranger, carthaginois ou grec, travaillant en Toscane. La main même de cet étranger se trahit par un détail caractéristique : l'inscription en effet est en caractères étrusques, mais tracée à l'envers, de gauche à droite, comme on commençait à le faire en Grèce dès le sixième siècle, alors que de tout temps les Étrusques n'ont jamais écrit que de droite à gauche. Je croirais volontiers que la fibule a été faite par un ouvrier grec, sur le modèle de celles dont les Carthaginois avaient introduit la mode en Étrurie[2].

Les bijoux qui, à partir du sixième siècle, succèdent aux bijoux de style oriental ne seraient-ils pas, eux aussi, d'origine étrangère? On en fait d'ordinaire honneur aux Étrusques, parce que c'est en Étrurie que les bijoux de ce style sont le plus nombreux. Mais l'Étrurie est aussi le pays qui a fourni la plupart des beaux vases attiques que

1. Encore n'est-il pas certain que l'inscription soit authentique. On a émis des doutes sur ce point. Tout au moins, si l'inscription est antique, a-t-elle été tracée par un ouvrier étranger, osque peut-être, peu familiarisé avec l'alphabet latin. Lignana, *Mittheilungen* (Rome), II, p. 139-140.

2. Ce genre de fibules existait dans la Grande-Grèce. Le musée de Naples en possède une provenant de cette partie de l'Italie (*L'Art*, 1882, p. 31).

l'on possède : est-ce une raison pour déclarer que les vases en question sont étrusques? La Toscane nous a conservé beaucoup de merveilles d'art céramique, parce que l'usage était de les enfermer dans les tombeaux et que les tombeaux étrusques étaient mieux faits pour résister au temps que ceux de la Grèce, mais la plupart de ces merveilles sont attiques. Grecs sont les vases signés que nous avons étudiés plus haut; grecs aussi peuvent être les bijoux qui nous occupent. Niera-t-on qu'ils soient l'œuvre d'un peuple artiste, artiste, si je puis dire, jusqu'au bout des ongles? Or tel n'est pas le caractère des Étrusques. Tout ce qu'ils ont laissé, aussi bien le peu qu'ils ont imaginé par eux-mêmes que ce qu'ils ont copié, leurs profils architectoniques, leurs types plastiques, leurs vases peints, leurs bronzes, leurs gravures, leurs surmoulages même, tout est lourd et banal. Ils ont pu avoir une certaine habileté technique et une grande force d'assimilation. Mais une chose leur a toujours manqué, c'est le sentiment esthétique. Toute l'histoire de leurs arts en témoigne. Il serait vraiment bien étrange que leur bijouterie seule fît exception. S'ils avaient eu réellement le goût délicat que cette bijouterie suppose, est-il vraisemblable qu'ils l'eussent caché ailleurs pour ne le manifester que dans le travail des métaux précieux? J'ai de la peine à croire que tous ces chefs-d'œuvre d'industrie ne soient pas sortis d'une main grecque. Tout ce que nous savons de l'art hellénique nous conduit à cette conclusion. Nous retrouvons ici la pureté élégante de son style, ses fantaisies inépuisables et charmantes, ses compositions toujours harmonieuses jusque dans leur extrême complexité. Nous y retrouvons aussi cette dextérité extraordinaire que les anciens nous ont vantée. La façon d'un diadème comme celui du Louvre ou d'un pendant d'oreille comme celui de Bolséna [1] ne devait être qu'un jeu pour des artisans capables d'animer en quelque sorte des parcelles d'or minuscules, de modeler des fourmis microscopiques, de faire un vaisseau assez petit pour tenir sous les ailes

1. Je rapproche à dessein ces deux ouvrages, qui paraissent sortir du même atelier. On remarque en effet que les palmettes qui surmontent le croissant (pl. I, 2) sont identiques à celles qui couronnent le diadème (pl. I, 6). Elles ont été estampées et découpées avec le même instrument à l'emporte-pièce.

d'une abeille, ou une mouche abritant un char à quatre chevaux [1]. Mais voici des arguments plus positifs encore. On sait que les découvertes de la Crimée ont fourni une riche collection d'objets helléniques, de vases peints notamment et de bijoux, jadis importés en Chersonèse par le commerce athénien [2]. Or il se trouve que les bijoux de la mer Noire répondent tout à fait aux bijoux de l'Étrurie : même style de part et d'autre, même complexité d'ornements délicats, mêmes filigranes ténus, mêmes granulations imperceptibles. Comme il est impossible d'admettre que l'Étrurie ait importé des bijoux en Chersonèse, il faut croire que ces objets, de même nature et de même façon, recueillis aux deux extrémités du monde méditerranéen, proviennent d'un centre industriel commun, qui était à la fois en relations avec le pays des Étrusques et le pays des Scythes, ce qui revient à dire que les uns comme les autres sont d'origine hellénique, ou mieux encore, attique. On peut remarquer d'ailleurs que pour plusieurs des bijoux de style grec trouvés en Étrurie on a des répliques provenant de Grèce. Ainsi on retrouve la boucle d'oreille à *baule* (fig. 378) dans la Grande-Grèce, à Tarente [3], la boucle en gondole (fig. 379) à Chypre [4]. On a recueilli à Ithaque une torsade de fil d'or en forme de trompe avec une tête de lion au bout, tout à fait identique au pendant d'oreille figuré sur notre planche I, n° 13 [5]. Deux torsades analogues, mais avec la tête d'un autre animal, ont été trouvées à Athènes et en Béotie [6]. Une boucle d'oreille d'Ithaque reproduit à peu près le type figuré au n° 3 de notre planche, si ce n'est que l'amphore en pendeloque est presque identique à celle de notre n° 7 [7]. La boucle d'oreille du Louvre avec une tête d'ambre rappelle une boucle à tête de femme trouvée à Smyrne [8]. Dans une vente qui a été faite, le

1. Œuvres de Callicratès et de Myrmécidès, Brunn, *Gesch. der griech. Künstler*, II, p. 405.

2. *Antiquités du Bosphore Cimmérien*, pl. VI et suiv. *Comptes rendus de la Commission arch. de Saint-Pétersbourg*, 1868, pl. I; 1870, pl. X.

3. Musée de Naples (*L'Art*, 1882, p. 30).

4. Cesnola, *Cypren*, pl. LIV.

5. Fraenkel, *Antike Denkmäler*, I, pl. XII, 6, 7. — Type analogue à Chypre (Perrot et Chipiez, *Hist. de l'art*, III, I, p. 818, fig. 574), et un autre provenant de la Grande-Grèce, au musée de Naples (*L'Art*, 1882, p. 31).

6. Fraenkel, pl. XII, n[os] 15, 19.

7. Fraenkel, pl. XII, n° 7. Un type analogue provenant de la Grande-Grèce existe au musée de Naples (*L'Art*, 1882, p. 31).

8. Fraenkel, pl. XII, n° 22.

30 mai 1888, à l'hôtel Drouot, a paru une boucle d'oreille provenant de la Grande-Grèce, semblable à celle de notre n° 9, avec cette seule différence qu'au lieu d'un cygne émaillé, la pendeloque est un aigle à surface granulée [1]. Les mêmes types existaient donc en Grèce et en Étrurie; et comme de part et d'autre ils sont aussi purs de style, aussi fins d'exécution; comme de plus aucun signe n'autorise à supposer que les uns soient la contrefaçon des autres, nous aboutissons à cette conclusion que les prétendus bijoux étrusques, ces bijoux tant admirés, sont tout bonnement des bijoux grecs importés. Les Étrusques y perdent leur plus grand titre de gloire.

Que leur reste-t-il donc de tous les bijoux que leurs sépultures nous ont conservés? Il leur reste toutes ces parures de style banal qui surchargent leurs statues ou qu'ils représentent sur leurs miroirs, ces colliers à bulles, ces grosses pendeloques en olive ou en boule, ces énormes boucles d'oreilles, sans compter une multitude de bracelets, de diadèmes, de couronnes, de feuilles d'or à ornements estampés. Tout cela est sans doute leur ouvrage : tout cela est bien dans le goût de leur art : tout cela surtout est d'une exécution simple et n'exige pas la main d'un artiste. Il suffit d'appliquer sur un moule la feuille d'or à façonner et de prendre en la battant l'empreinte du creux, à peu près comme on voit les enfants d'aujourd'hui reproduire sur du papier d'étain l'effigie d'une pièce de monnaie. C'est en somme une façon de surmoulage.

1. Catalogue anonyme, n° 144.



Tête de sphinx trouvée à Vulci.

CHAPITRE XIX.

LA GLYPTIQUE ET LA NUMISMATIQUE.

§ 1. — LES PIERRES GRAVÉES.

Les pierres gravées de l'Étrurie sont en faïence émaillée, en cornaline, en agate, en sardoine, quelquefois mais rarement en calcédoine. L'indication de ces matières, dont aucune n'est indigène en Étrurie, nous montre dès le début qu'il ne s'agit pas d'un art né dans le pays, mais d'un art exotique. L'origine étrangère de cet art est encore attestée par la forme même des pierres. Toutes ou presque toutes présentent l'aspect d'un scarabée, c'est-à-dire qu'elles reproduisent un des symboles les plus populaires de la mythologie égyptienne.

Les scarabées étrusques diffèrent des scarabées égyptiens. L'insecte n'est pas imité avec exactitude, comme il l'est en Égypte : il a le dos très arrondi, les ailes trop symétriques, les pattes quelquefois levées en l'air. Le modelé est très sommaire. Ce n'est plus qu'un type de convention dont le sens religieux est perdu et que l'on répète sans se demander à quoi il répond, simplement parce qu'on y attache une vague vertu d'amulette. Si les scarabées étrusques diffèrent par leur forme des scarabées égyptiens, ils comportent comme eux un dessous plat dont le champ est ordinairement rempli de dessins gravés en creux. A part quelques rares exceptions, toutes les pierres dures que l'on recueille en Étrurie sont des intailles [1].

1. On a très peu de camées provenant d'Étrurie. *Arch. Zeitung*, 1877, pl. II, n° 3. *Notizie*, 1885, p. 97.

On a trouvé quelques scarabées dans des tombes, à Cornéto, à Vulci, à Bologne; mais la plus grande partie de ceux qui sont entrés dans les collections publiques et privées proviennent des environs de Chiusi. Sauf pour ceux de Chiusi, qui ont été ramassés presque tous au même endroit, le long d'une pente où l'éboulement des terres et les eaux de pluie les avaient entraînés, on n'a sur la découverte de la plupart des intailles étrusques que des données très vagues. Comme elles sont fort recherchées des collectionneurs et se vendent un bon prix, les fouilleurs dont l'Italie pullule s'empressent de les dissimuler quand ils les rencontrent et se préoccupent plus d'en chercher le placement que de prendre note des objets découverts en même temps. Faute de renseignements précis et détaillés sur le contenu des tombes dont elles proviennent, il est très difficile d'en faire une étude méthodique et d'établir entre elles un classement chronologique. Tant que ce classement n'aura pas été fait, on ne sera pas certain d'arriver à des conclusions définitives.

Pour le moment, nous sommes réduits à classer les scarabées étrusques suivant le caractère et le style des dessins gravés sur le plat. A ce point de vue, ils se groupent en cinq catégories :

1° La première comprend les scarabées en faïence émaillée avec des figures et des signes appartenant à la symbolique égyptienne. Tels sont ceux qui représentent par exemple le dieu Horus [1], la barque sacrée naviguant sur le Nil [2], un scarabée surmonté d'une tête d'épervier [3]. Tels sont encore les deux scarabées, découverts à Bologne et à Cornéto, qui portent l'un le cartouche du roi *Khoufou*, le Chéops des Grecs, le constructeur d'une des grandes pyramides [4], l'autre le cartouche du roi *Noferkara Sebakhotepu*, de la dix-huitième dynastie [5].

2° La deuxième catégorie comprend également des scarabées en faïence émaillée, qui tiennent des scarabées égyptiens en ce sens qu'ils ont sur le plat des signes hiéroglyphiques ou des motifs familiers à l'art égyptien, mais qui s'en distinguent par la manière

1. Abeken, *Mittelitalien*, p. 275, note 3.
2. Abeken, p. 275, note 3.
3. *Bullettino*, 1868, p. 67.
4. Gozzadini, *Scavi Arnoaldi*, p. 76, 77.
5. *Notizie*, 1882, p. 183.

grossière dont les signes sont tracés. Ce sont des contrefaçons de scarabées égyptiens. Les hiéroglyphes sont de pure fantaisie et absolument indéchiffrables, du moins de l'aveu unanime des égyptologues les plus autorisés [1].

3° Dans une troisième catégorie se placent quelques scarabées en pierre dure d'un caractère oriental. Sur l'un d'eux, qui est au musée de Cornéto [2], la gravure présente un sujet emprunté à la symbolique égyptienne, la barque sacrée avec l'*urœus* et le disque ailé du soleil. Mais en général les motifs sont plutôt assyriens qu'égyptiens. Un scarabée de la collection Bruschi à Cornéto montre la lutte d'un homme avec un lion et au-dessous un personnage passant un fleuve sur des outres, sujets dont on a de nombreuses représentations sur les monuments assyriens [3]. Sur d'autres on voit des bêtes féroces dévorant leur proie, des griffons, des divinités ailées luttant avec un lion [4]. Les scarabées de cette classe sont encore peu nombreux en Étrurie.

4° La classe de beaucoup la plus riche est celle des scarabées de style hellénique. Les uns portent des figures d'animaux traitées dans le style archaïque, un bouquetin trottant, ou galopant, ou fléchissant sur ses pattes antérieures, ou se grattant la tête, un lion bondissant, un cheval renversé sur le dos [5], une bête féroce dévorant un daim, un taureau ou un sanglier, une vache allaitant son veau [6], un sphinx terrassant un daim [7], un aigle luttant contre une vipère, puis divers animaux fantastiques, tels que le sanglier ailé, la Chimère, le cheval à deux têtes, le Centaure [8]. Sur d'autres scarabées, le sujet gravé est emprunté à des scènes de la vie ordinaire, aux métiers [9] et surtout aux jeux du cirque, aux courses de chevaux, aux

1. Abeken, *Mittelitalien*, pl. VI, 11, 12. *Notizie*, 1882, p. 194, 197. *Bullettino*, 1874, p. 56, n° 9. *Annali*, 1885, p. 207, 208.

2. Rossbach, *Annali*, 1885, p. 208, tav. d'agg. G H, n° 21.

3. Rossbach, *Annali*, 1885, p. 209, tav. d'agg. G H, n° 22.

4. *Bullettino*, 1878, p. 68, 83; 1880, p. 43; 1881, p. 83. Micali, *Mon. per serv.*, pl. CXVIII, 6v-9.

5. Rossbach, *Annali*, 1885, p. 210-212, tav. d'agg. G H, 23-30. King, *Antik gems*, II, pl. XVIII, 7.

6. Rossbach, *Annali*, 1885, p. 211, note 1. Micali, *Mon. per serv.*, pl. CXVII, 6-8.

7. *Notizie*, 1885, p. 97.

8 Rossbach, *Annali*, 1885, p. 212-218, tav. d'agg. G H, 27-32. Plusieurs de ces motifs se retrouvent sur les scarabées du collier de Vulci figuré sur notre planche I, 4 (*Catalogue des bijoux du musée Napoléon III*, n° 181).

9. Tisserand devant son métier, sur un scarabée de Cornéto (*Annali*, 1885, p. 220, tav. d'agg. G H, 37); — forgeron façonnant un casque au marteau (cité par Rossbach, *Annali*, 1885, p. 221).

courses de chars, aux exercices de lutte ou d'adresse [1]. Sur d'autres enfin le sujet représenté a un caractère mythologique. Les intailles de cette série sont très nombreuses. On y voit par exemple un Satyre poursuivant une nymphe [2], une danse de Satyres [3], Mercure avec son pétase ailé, ses talonnières et son caducée [4], Neptune frappant la terre de son trident [5], ou faisant jaillir les sources de Lerne pour Amymone (fig. 392) [6], Minerve Promachos avec l'égide [7], Minerve combattant les géants [8], une Victoire ailée avec une palme [9], Apollon tuant Tityos d'une flèche [10]. Mais en général les dieux paraissent moins souvent que les héros. Nous retrouvons sur les scarabées tout ce personnel légendaire que nous avons déjà rencontré sur les urnes cinéraires et les miroirs : d'abord les principaux héros du cycle thébain, Tydée, Capanée, Adraste, Amphiaraüs; puis les héros du cycle troyen, Achille, Diomède, Ulysse, Philoctète; puis divers héros appartenant à d'autres cycles, Castor, Pollux, Thésée, Orion, Tantale, Pélée, Jason, Admète; enfin le héros des héros, Hercule. C'est lui qui revient le plus souvent. Il semble être l'objet d'une préférence toute particulière de la part des graveurs d'intailles. On le voit avec le lion de Némée [11], avec l'hydre de Lerne [12], avec la biche du mont Cérynée [13], avec le sanglier d'Érymanthe [14], avec les chevaux de Diomède [15], luttant contre Achéloüs en présence de Déjanire [16], contre Kyknos [17], contre Cerbère [18], contre les Cercopes [19], tuant de ses flèches les oiseaux du lac Stymphale [20]. On



Fig. 392. — Neptune ouvrant les sources de Lerne. Cornaline de la coll. de Luynes. Cabinet des Médailles.

1. Athlète sautant avec des haltères (Micali, *Mon. per serv.*, pl. CXVI, 6, 16). — Éphèbe avec un strigile et une fiole d'huile (Micali, *ibid.*, 15[d].; *Catalogue des bijoux du musée Napoléon III*, p. 54, n° 8). — Char à deux chevaux avec son conducteur (Micali, pl. CXVII, 1). — Char culbutant dans le cirque (Micali, pl. CXVII, 2).

2. Rossbach, *Annali*, 1885, p. 221, tav. d'agg. G H, 38.

3. Micali, *Mon. per serv.*, pl. CXVII, 5.

4. *Bullettino*, 1834, p. 116. *Catalogue des bijoux du musée Napoléon* III, p. 54, n° 10.

5. *Impronte dell' Instituto*, III, 3.

6. Babelon, *Cabinet des Antiques*, pl. V, 16.

7. Millin, *Pierres gravées*, pl. XIII.

8. *Bullettino*, 1885, p. 5.

9. Micali, *Mon. per serv.*, pl. CXVI, 18.

10 *Arch. Zeitung*, 1885, p. 162.

11. *Impronte dell' Instituto*, I, 14; V, 43.

12. *Impronte*, III, 18; V, 18. Chabouillet, *Catalogue*, 1766.

13. *Impronte*, III, 25.

14. King, *Antik gems*, II, pl. XXXIV, 5.

15. *Impronte*, V, 20.

16. King, *Antik gems*, II, pl. XXXIV, 3.

17. Micali, *Mon. per serv.*, pl. CXVI, 1.

18. Micali, *Mon. per serv.*, pl. CXVI, 17.

19. *Impronte*, V, 23.

20. King, *Antik gems*, pl. XXXIII, 6.

nous le montre au repos, tantôt défaillant et succombant à la fatigue [1], tantôt triomphant et couronné par une Victoire [2]. Ici il puise du vin dans le tonneau du Pholos [3]; là il navigue sur un radeau d'amphores (fig. 393) [4]; plus loin il s'apprête à monter sur le bûcher qui doit le consumer [5].

Toutes ces intailles sont loin d'avoir la même valeur d'art. Sur quelques-unes la gravure est d'une grande finesse, exécutée d'une main sûre et à l'aide du procédé qui permet d'obtenir en creux les modèles les plus délicats, c'est-à-dire à l'aide du touret : le sujet est encadré dans une bordure élégante, imitant un chapelet de perles ou d'oves. Mais les pièces de cette valeur sont assez rares. La plupart sont d'une facture ou sèche ou lourde, ou même tout à fait rudimentaire. Tantôt le modelé est à peine indiqué par des entailles rectilignes qui trahissent l'indécision d'un graveur procédant par saccades mal calculées et ne sachant pas retenir à temps la pointe de son instrument; tantôt, au contraire, les formes sont pleines, d'une rondeur exagérée avec beaucoup de petits trous circulaires produits par l'extrémité d'un trépan. Quant à la bordure, elle est aussi élémentaire que possible et se compose de deux lignes parallèles séparées par des stries obliques. On sent que l'ouvrier a cherché à simplifier sa besogne et qu'il a fait en quelque sorte un modelé à la mécanique.



Fig. 393. — Hercule naviguant sur un radeau d'amphores. Scarabée du Cabinet des Médailles.



Fig. 394. — Castor (*Kastur*) puisant de l'eau à la fontaine chez les Bébryces. Coll. de Luynes. Cabinet des Médailles.

5° Parmi les scarabées de style hellénique recueillis en Étrurie, il convient de faire une place à part à ceux qui portent dans le champ de la gravure des inscriptions étrusques. Le nombre en est assez considérable. Sauf deux ou trois qui semblent porter le nom du propriétaire du cachet [6], tous les autres ont une légende explicative, analogue à celles que nous avons déjà observées sur les cistes et

1. Micali, *Monumenti per servire*, pl. CXVI, 5. Chabouillet, *Catalogue*, 1777. King, *Antik gems*, II, pl. XXXVI, 5.

2. Chabouillet, *Catalogue*, 1778.

3. Micali, *Mon. per serv.*, pl. CXVI, 7.

4. King, *Antik gems*, II, pl. XXXIV, 6. Chabouillet, *Catalogue*, 1776.

5. *Impronte*, V, 27.

6. Micali, *Mon. per serv.*, pl. CXVI, 6. De Witte *Cabinet Durand*, 2198. *Bullettino*, 1834, p. 118.

les miroirs, c'est-à-dire désignant par son nom le personnage figuré sur la pierre. A côté d'une scène de combat on lit *Hercle* et *Kukne,* les noms d'Hercule et de Kycnos, les deux adversaires [1]. Un héros, armé d'un marteau et debout devant la poupe d'un navire, est désigné sous le nom de *Easun* (Gason) [2]. Ailleurs on rencontre les noms de *Tute* (Tydée, fig. 395) [3], de *Kapne* (Capanée) [4], de *Kastur* (Castor, fig. 394) [5], de *Uthuze* (Ulysse) [6], de *Menrva* (Minerve) [7]. De toutes les pierres gravées avec inscriptions étrusques, la plus remarquable est une intaille, souvent citée et souvent décrite, qui est aujourd'hui au musée de Berlin (fig. 396). Elle représente le conseil de guerre des héros devant Thèbes. On y voit Adraste (*Atresthe*) avec Tydée (*Tute*), Polynice (*Phulnice*), Parthénopée (*Parthanape*) et Amphiaraüs (*Amphtiare*) [8].



Fig. 395. — Tydée (*Tute*) blessé, tombant sur les genoux. Scarabée du Cabinet des Médailles.

Après avoir essayé de classer les pierres gravées trouvées en Étrurie, nous devons nous demander s'il convient de les attribuer toutes à l'industrie étrusque, ou, au contraire, s'il faut les regarder toutes comme des objets importés en Italie par le commerce.

En ce qui concerne les scarabées de faïence émaillée, le doute n'est pas possible. Ils sont de provenance phénicienne. Deux peuples seulement dans l'antiquité ont pratiqué l'industrie de la faïence émaillée, les Égyptiens, qui paraissent en avoir été les inventeurs, et les Phéniciens, qui, pour les besoins de leur exportation, ne cessèrent d'en faire des imitations. Comme de ces deux peuples, les Phéniciens sont les seuls qui ont eu des rapports directs avec l'Italie, c'est à eux qu'il faut attribuer les scarabées de faïence émaillée. Du reste, si parmi ces scarabées, il y en a quelques-uns qui présentent des hiéroglyphes déchiffrables et des symboles vraiment égyptiens, la plupart ont des dessins si grossiers, si informes, qu'ils trahissent la contrefaçon à bon marché. Il semble même que plus d'un porte des carac-

1. Micali, *Mon. per serv.*, pl. CXVI, 1.
2. Micali, *Mon. per serv.*, pl. CXVI, 2.
3. Micali, *Monumenti per servire*, pl. CXVI, 3. Chabouillet, *Catalogue*, n° 1805. King, *Antik gems*, II, pl. XIII, 5.
4. *Bullettino*, 1834, p. 118.
5. *Bullettino*, 1834, p. 116. *Jahrbuch d. d. a. Instituts*, III, 1888, p. 249.
6. *Bullettino*, 1863, p. 125.
7. *Bullettino*, 1885, p. 5.
8. King, *Antik gems*, II, pl. XLII, 8.

tères phéniciens. Ces caractères ne sont pas très nets, et les orientalistes consultés par M. Ghirardini ne se prononçent qu'avec réserve[1]; mais ce que tous affirment, c'est que la facture n'est pas égyptienne, que les hiéroglyphes ou les symboles figurés sont de pure fantaisie, en un mot que les scarabées en question ne proviennent certainement pas des bords du Nil.

On peut même aller plus loin et déclarer qu'ils sont de fabrique carthaginoise[2]. Si l'on considère en effet les tombes étrusques dans lesquelles ils ont été découverts, on constate qu'ils ne paraissent que dans des tombes postérieures à la fondation de Carthage, dans des tombes à *pozzo* de la dernière période et dans des tombes à *fossa*[3]. Et même à ce moment ils sont encore assez rares. Ils se multiplient surtout à partir du septième siècle, c'est-à-dire précisément à l'époque où, comme nous l'avons vu, le commerce carthaginois a pris possession des marchés de l'Étrurie. Mais ce qui, mieux que tout autre argument, démontre leur provenance carthaginoise, c'est la découverte que l'on a faite en Sardaigne d'une multitude de scarabées tout à fait semblables, de même matière et de même style. Or ceux de la Sardaigne sont indubitablement des produits carthaginois[4].



Fig. 396. — Conseil de guerre des héros devant Thèbes. Scarabée du musée de Berlin. Winckelmann, *Mon. ined.*, pl. CV. Au double de la grandeur réelle.

Si des scarabées en faïence nous passons aux scarabées en pierres dures, nous devons faire une distinction entre les intailles de style pseudo-assyrien, les intailles de style grec sans inscriptions et les intailles de style grec avec inscriptions étrusques. Les intailles de style pseudo-assyrien sont tellement rares en Étrurie, qu'il est difficile de croire qu'il en existât une fabrique dans le pays. Ce sont évidemment des objets jetés en passant par le commerce. Mais qui les a apportés?

1. *Notizie*, 1882, p. 194, 197.
2. Rossbach, *Annali*, 1885, p. 208.
3. *Notizie*, 1882, p. 54, 183, 194, 197; 1887, p. 522. Gozzadini, *Scavi Arnoaldi*, p. 76, 77. *Bullettino*, 1882, p. 174 et suiv. *Annali*, 1885, p. 206.
4. Ebers, *Annali*, 1883, p. 76 et suiv.

Sont-ce les Grecs? Ceux-ci avaient bien en effet dans leur art, vers le septième siècle, un grand nombre d'éléments empruntés à l'Assyrie, comme en témoignent leurs vases peints dits de style gréco-oriental et leurs intailles archaïques [1]. Mais à l'époque que représentent pour nous les tombes étrusques où l'on a recueilli les scarabées de style assyrien [2], le commerce de la mer Tyrrhénienne est encore tout entier entre les mains des marchands phéniciens de Carthage. A défaut des Grecs, c'est à ces Phéniciens de Carthage que nous devons attribuer l'importation en Étrurie de cette classe de scarabées. Cette conclusion est conforme à ce que nous savons de l'art phénicien, lequel comporte une multitude de motifs assyriens, tantôt reproduits isolément, tantôt combinés avec des motifs égyptiens : il suffit de rappeler ici les coupes d'argent de Palestrina, dont l'étude a permis de déterminer, mieux qu'on n'avait pu le faire jusque-là, le caractère éclectique de l'art de la Phénicie. Du reste, ce qui paraît trancher définitivement la question en faveur des Carthaginois, c'est que plusieurs scarabées de style pseudo-assyrien, semblables à ceux qu'on a recueillis en Étrurie, ont été trouvés en Sardaigne [3], c'est-à-dire dans une île que les Grecs ont à peine touchée, qui a été au contraire pendant trois siècles sous la domination exclusive de Carthage et qui durant toute cette période n'a pas cessé de recevoir les produits de l'industrie carthaginoise.

Nous arrivons aux scarabées de style hellénique : d'où viennent-ils? Trois hypothèses sont possibles. Ils peuvent avoir leur origine soit dans des fabriques carthaginoises, soit dans des fabriques grecques, soit dans des fabriques étrusques. En faveur de la première hypothèse, on pourrait invoquer le fait, aujourd'hui bien constaté [4], qu'à partir du cinquième siècle, l'art carthaginois a profondément subi l'influence de l'hellénisme. Pourquoi Carthage n'aurait-elle pas fabriqué des scarabées de style hellénique, comme elle a fabriqué des scarabées de style égyptien et de style assyrien? Il y a plus : il est certain qu'elle en a fabriqué, puisqu'on en a retrouvé des centaines dans la Sardaigne, qui jusqu'à

1. Milchhœfer, *Anfänge*, p. 40 et suiv. Rossbach, *Arch. Zeitung*, 1883, p. 169-178; 311-348, pl. XVI.
2. *Bullettino*, 1875, p. 219.
3. Ebers, *Annali*, 1883, p. 95.
4. Perrot et Chipiez, *Hist. de l'art*, III, p. 50, 52.

la conquête romaine n'a été qu'une colonie carthaginoise. Malgré ces présomptions et si spécieuse que puisse paraître l'hypothèse de l'origine carthaginoise, cette hypothèse me paraît devoir être écartée en ce qui concerne les scarabées de style hellénique. Si l'on compare en effet les scarabées de ce style trouvés en Sardaigne avec ceux de l'Étrurie, on observe entre les uns et les autres de notables différences. D'une part, en Sardaigne, les représentations mythologiques sont extrêmement rares, au lieu que presque tous les sujets sont des scènes de genre, des danseurs, des chasseurs, des bergers, des guerriers, des archers, des cavaliers, des animaux [1]; d'autre part, en Étrurie, c'est la mythologie qui domine. L'exécution aussi est sensiblement différente, plus fine en Étrurie qu'en Sardaigne. Il est clair que les scarabées helléniques de ces deux régions, quoique conçus les uns et les autres sous l'influence d'un même art, l'art grec, sont issus de deux fabriques distinctes, et que si les uns, ceux de la Sardaigne, sont carthaginois, les autres, ceux de l'Étrurie, ne sauraient l'être. Enfin l'argument décisif contre l'hypothèse d'une importation carthaginoise, c'est que les scarabées de style hellénique ne se montrent en Étrurie qu'à une époque où les Étrusques n'ont plus de rapports avec les Carthaginois. Ils ne commencent à paraître que dans des tombes à *camera* qui contiennent des vases attiques à figures rouges et qui correspondent par conséquent au milieu du cinquième siècle [2].

Puisque ces scarabées se trouvent dans des sépultures pleines d'objets grecs, pourquoi ne seraient-ils pas de provenance hellénique? La Grèce a importé tant de choses en Étrurie, qu'elle a pu, qu'elle a dû même y importer des pierres gravées. Au cinquième siècle, la glyptique était un art florissant dans les pays grecs. Quand bien même on n'aurait aucune preuve positive, on pourrait affirmer *a priori* que plus d'un scarabée découvert en Étrurie a la même origine que les beaux vases peints à côté desquels on le trouve. Plusieurs sont d'un style pur, d'une élégance, d'une finesse d'exécution remarquables, toutes choses auxquelles les Étrusques ne nous ont pas

1. Ebers, *Annali*, 1883, p. 91.

2. *Bullettino*, 1877, p. 64. *Annali*, 1885, p. 206.

habitués et qui sont comme la marque d'une main grecque. Nous savons d'ailleurs que de bonne heure les marins helléniques ont colporté des ouvrages de glyptique. Les gemmes archaïques, dites gemmes des îles, se rencontrent un peu partout dans le bassin de la Méditerranée, preuve qu'on en faisait commerce[1]. Celles qu'on recueille en Étrurie pourraient donc très bien être d'origine grecque, avoir été fabriquées soit en Grèce même, soit par des Grecs établis en Sicile ou dans l'Italie méridionale. Elles présentent du reste de telles analogies de style et de facture avec celles qui se trouvent dans la Grèce propre ou dans l'Archipel qu'il me paraît difficile de ne pas les considérer comme des importations[2].

Nous avons d'ailleurs la preuve que les Grecs ont importé des pierres gravées en Étrurie. On a trouvé à Orviéto[3] et à Chiusi[4] deux camées représentant une femme ailée, de style grec archaïque. D'autre part, la même nécropole d'Orviéto a fourni une sardoine de forme lenticulaire avec des figures de style gréco-oriental représentant une divinité entre deux bêtes féroces qu'elle dompte[5]. Les pierres gravées provenant d'Étrurie étant toutes des intailles en forme de scarabées, les deux camées et la sardoine lenticulaire sont certainement des objets apportés du dehors, des objets travaillés en Grèce. Pourquoi ce qui est vrai de ces trois pierres ne le serait-il pas des autres? Si les Grecs ont ainsi vendu aux Étrusques des camées, pourquoi ne leur auraient-ils pas également vendu des intailles? Dans l'état actuel de la science, on ne peut pas encore assurer que toutes les pierres gravées de beau style recueillies en Toscane soient d'origine grecque; mais, à défaut de certitude, cette conclusion a pour elle toutes les probabilités.

Nous enlevons donc aux Étrusques les intailles de style grec archaïque; nous leur enlevons aussi les intailles de beau style. Que ferons-nous de ces innombrables pierres, d'un travail plus que médiocre,

1. On en a trouvé en Asie Mineure, à Smyrne et jusque dans les îles Ioniennes. Rossbach, *Arch. Zeitung*, 1883, p. 311, note 2. Milchhœfer, *Anfänge der Kunst in Griechenland*, p. 44-48.

2. C'est l'opinion à laquelle paraît s'arrêter M. Rossbach, dont les études sur les intailles grecques et étrusques nous ont été d'un précieux secours (*Annali*, 1885, p. 222).

3. Kœrte, *Arch. Zeitung*, 1877, pl. II, 3.

4. *Notizie*, 1885, p. 97.

5. Rossbach, *Annali*, 1885, p. 195, tav. d'agg. G H, 8.

d'un style banal, qui ne sont pas des œuvres d'art, mais des produits d'industrie commune, exécutés par le procédé rapide et plus ou moins sommaire du trépan, substitué au touret, faits pour une clientèle qui tenait à avoir un scarabée gravé plutôt qu'elle n'attachait d'importance à la beauté des figures? Les abandonnerons-nous aux Étrusques? Mais voici que les découvertes faites dans l'Italie méridionale nous montrent que des fabriques de scarabées à bon marché existaient en plein pays grec, à Tarente notamment. Là on faisait bien de belles intailles gravées finement au touret comme dans la Grèce propre, mais on faisait aussi des intailles communes, travaillées comme celles que nous trouvons en Étrurie, à l'aide du trépan, à *pallotte,* selon l'expression usitée en Italie[1]. Bien plus, on a sur un scarabée provenant de Tarente un sujet identique à celui que présentent plusieurs scarabées provenant de l'Étrurie, Ulysse construisant son navire dans l'île de Calypso[2]. Il se pourrait donc que les intailles communes recueillies en Toscane fussent, elles aussi, d'origine hellénique et y aient été importées au troisième siècle en même temps que les poteries à vernis noir brillant et à reliefs.

Mais ici il faut se garder d'aller trop loin. Nous avons vu, en étudiant les céramiques du troisième siècle, que si l'Étrurie, à cette époque, a beaucoup reçu de l'Italie méridionale, elle a aussi développé chez elle une partie des industries qui florissaient dans la Grande-Grèce et en Campanie. Pourquoi n'aurait-elle pas fabriqué des intailles sur le modèle des intailles tarentines comme elle a fabriqué des vases à vernis noir sur le modèle des vases campaniens? On a d'ailleurs des raisons de croire qu'il a existé en Toscane des ateliers de glyptique. D'abord, on a recueilli aux environs de Chiusi une grande quantité de gemmes amoncelées au même endroit, les unes cassées, d'autres à peine ébauchées, d'autres plus ou moins achevées, qui paraissent être les débris d'une fabrique d'intailles[3]. D'autre part, plusieurs scarabées trouvés en Étrurie portent des ins-

1. Helbig, *Bullettino,* 1881, p. 179, 186. Lenormant, *Gazette archéologique,* 1881, VII, p. 188.
2. *Gazette archéologique,* 1881, p. 190.
3. Abeken, *Mittelitalien,* p. 404. Dennis, II, p. 297.

criptions en caractères étrusques qui n'ont pas l'air d'être des surcharges et semblent bien avoir été gravées par la même main que les figures. Enfin, dans le choix des sujets eux-mêmes, dans la manière dont ils sont souvent traités, il y a une présomption en faveur de l'origine étrusque. On remarque que ceux qui reviennent le plus fréquemment sont les sujets mythologiques, et, parmi les sujets de ce genre, ceux que l'art étrusque s'est particulièrement complu à présenter sur les urnes funéraires, les cistes et les miroirs. On remarque en outre que certaines scènes, empruntées aux traditions helléniques, sont reproduites avec des variantes de détail que les monuments figurés de la Grèce ne donnent pas et qu'on ne rencontre pas en dehors de l'Étrurie. C'est ainsi que sur un scarabée de cornaline, découvert à Cornéto[1], on voit une Minerve ailée armée de l'égide et brandissant un bras humain en guise de massue. Or le type de la Minerve ailée n'est pas grec; on ne le rencontre sur aucun monument de provenance hellénique. Nulle part non plus on ne trouve en Grèce la figure de Minerve armée d'un bras humain. Au contraire l'art étrusque a souvent attribué des ailes aux divinités grecques; plusieurs fois aussi il a montré Minerve armée d'un bras. Sur un miroir du musée de Pérouse, la déesse lutte contre un géant qu'elle a renversé, auquel elle a fini par arracher le bras et qu'elle cherche à assommer avec cette massue improvisée[2]. Une composition identique se retrouve sur un vase peint de fabrique certainement étrusque qui a été découvert à Vulci[3]. Sur un miroir du Louvre, la déesse n'en est pas encore au même point du combat : le géant renversé devant elle n'est pas encore mutilé, mais il va l'être, son adversaire s'acharnant à lui arracher le bras[4]. Si l'on voulait continuer cette analyse des sujets, on y observerait nombre de traits étrusques, notamment des détails de costume et d'équipement. Je ne citerai qu'un exemple : sur un scarabée, Tydée (*Tute*) est armé d'une épée courte à double tranchant, semblable à celles que portaient les soldats de l'Étrurie[5]. Toutes ces raisons me déter-

1. *Bullettino*, 1885, p. 5, 6.
2. Gerhard, *Etr. Spiegel*, pl. LXVIII.
3. Gerhard, *Neuerworbene Denkm. d. k. Mus. in Berlin*, I, nº 1623.
4. Gerhard, *Etr. Spiegel*, pl. CCLXXXVI, 2.
5. Micali, *Mon. per serv.*, pl. CXVI, 3.

minent à considérer une grande partie des intailles communes de style hellénique découvertes en Étrurie comme des produits de la glyptique étrusque[1].

Si ces intailles appartiennent pour la plupart à une fabrique indigène, il est facile de déterminer le moment où elles ont été fabriquées et par suite à quelle période de l'art étrusque il convient d'attribuer le développement de la glyptique. Le style ici doit moins servir de guide que la nature du sujet. Il n'est pas toujours uniforme et n'a point de date, du moins en Étrurie, où l'archaïsme d'imitation s'est prolongé jusqu'à une époque assez basse. Si donc quelques intailles sont archaïques, cet archaïsme n'est pas forcément une présomption d'antiquité. Les sujets au contraire ont leur date en Étrurie. L'étude des peintures, des bas-reliefs cinéraires, des cistes, des miroirs, nous a fait voir que la mode des scènes mythologiques n'entre dans les habitudes de l'art étrusque que vers le troisième siècle. Or ce sont des scènes mythologiques que nos intailles présentent presque exclusivement. Elles doivent donc être attribuées à la dernière période de l'art étrusque au même titre que les bas-reliefs des urnes et que les gravures des cistes et des miroirs.

§ 2. — LES MONNAIES.

Rien n'est plus obscur que l'histoire de la numismatique italique et de la numismatique étrusque en particulier. L'Étrurie, qui seule doit nous occuper ici, a changé plusieurs fois de système monétaire et n'a pas toujours eu partout en même temps un système uniforme. On trouve chez elle successivement le système ionien des cités d'Asie Mineure transporté en Italie par les colonies de Phocée, le système syracusain d'origine attique, enfin le système romain. Il n'entre pas dans le cadre de notre sujet d'examiner ici ces différents systèmes, ni de discuter tous les problèmes complexes qu'ils soulèvent. La question

1. C'est aussi l'opinion à laquelle croit devoir s'arrêter M. Deecke dans l'édition qu'il a donnée du livre d'O. Müller (*Etrusker*, II, p. 267, note 59[e]).

n'est pas de celles qui comportent dans l'état actuel de la science une solution satisfaisante [1]. D'ailleurs ce que nous avons à considérer ici, c'est moins le système que l'art de la monnaie en Étrurie. Cet art est pauvre et d'un intérêt secondaire. Les Étrusques, comme les Phéniciens, s'en sont fort peu préoccupés et n'y sont venus que tardivement.

Pendant de longs siècles, ils ne l'ont pas connu. A l'origine les échanges se faisaient en nature, suivant une pratique que l'on retrouve au berceau de tous les peuples du monde et que les relations des populations italiques avec les marchands phéniciens ne purent qu'entretenir, ceux-ci ne faisant guère qu'un commerce de troc. Quand le bronze commença à se répandre en Italie, ce métal encore rare devint une valeur recherchée et l'on s'en servit pour les transactions. Il circulait à l'état de lingots parallélipipédiques ou cubiques plus ou moins réguliers, d'un poids variable, que l'on débitait par morceaux et qu'il était nécessaire de peser toutes les fois qu'ils passaient d'une main dans une autre. On a retrouvé un grand nombre de ces lingots à Villanova [2], à Bologne [3], à Vulci [4], à Monte Falterona près de Fiésole [5], et à Vicarello, entre Cervétri et Cornéto [6]. L'usage de ces lingots se perpétua longtemps, sans doute par l'effet de certaines traditions religieuses [7] ; il paraît même avoir persisté après l'introduction de la monnaie : car on a recueilli de ces lingots qui contiennent dans leur alliage une certaine quantité de zinc, métal qui ne fut connu que vers l'époque impériale [8].

1. Sur le système de la monnaie étrusque, voir Gennarelli, *La moneta primitiva dell' Italia antica*, 1843. Carelli, *Numorum Italiæ veteris tabulæ*, éd. Cavedoni, 1850. Sambon, *Recherches sur les monnaies de la presqu'île italique*, 1870. Deecke, *Das Etruskische Münzwesen*, dans les *Etrusk. Forschungen*, 1876; *Die Etruskische Münzen* (appendice à l'ouvrage d'O. Müller, *Etrusker*, II, p. 379-434). Casati, *Système monétaire étrusque* (*Comptes rendus de l'Acad. des Inscr.*, 1885, 24 avril et 17 juillet). Garrucci, *Le monete dell' Italia antica*, 1885. Stettiner, *Mittheilungen* (Rome), I, p. 179-182; II, p. 193-195. Soutzo, *Introduction à l'étude des monnaies de l'Italie antique*, 1887.

2. Gozzadini, *Di un sepolcreto etrusco scoperto presso Bologna*, p. 22.

3. Zannoni, *Scavi* : voir à l'index (*Æs rude*).

4. Gennarelli, *La moneta primitiva*, p. 11. Mommsen, *Römisches Münzwesen*, I, p. 175.

5. *Bullettino*, 1838, p. 65.

6. Marchi, *La stipe tributata alle acque Apollinari*, 1852.

7. A l'époque où *l'æs rude* était démonétisé, il servait encore pour les ex-voto. Il servait aussi dans certaines procédures symboliques du droit romain. Dans les ventes per *æs et libram*, on échangeait un lingot de bronze pour marquer, selon l'usage antique, la transmission. Babelon, *Monnaies de la République romaine*, I, p. III.

8. Lenormant, *Dictionn. des antiquités* de Daremberg et Saglio, *As*, p. 455. — Sur *l'æs rude*, voir encore Mommsen, *Römisches Münzwesen*, p. 169-172. Marchi e Tessieri, *L'æs grave del museo Kircheriano*.

Un grand progrès fut réalisé quand on imagina de donner aux lingots une forme plus régulière, de les peser une fois pour toutes et de garantir par une marque le poids ainsi constaté. Ce qui n'avait été jusqu'alors que l'*æs rude* devint l'*æs signatum*. Cette importante révolution paraît s'être accomplie au début du sixième siècle, puisque quand l'Étrusque Mastarna vint émigrer à Rome, où il régna plus tard sous le nom de Servius Tullius, il fit entrer l'usage de l'*æs signatum* dans les habitudes romaines : du moins c'est à lui que les traditions antiques attribuent l'honneur de cette innovation [1]. Les marques des lingots sont très élémentaires : ce sont des croissants, un trident, un caducée, des étoiles, des dauphins, une tige à branches, que l'on interprète quelquefois comme un rameau dépouillé des feuilles, mais qui paraît être plutôt une arête de poisson [2]. Le choix de ces signes, notamment celui du dauphin, du caducée et du trident, indique que l'influence de la Grèce fut pour quelque chose dans la substitution de l'*æs signatum* à l'*æs rude*. C'est sans doute en voyant des monnaies grecques que les Étrusques eurent l'idée de marquer à leur tour leur métal en circulation. Les monnaies grecques en effet commençaient à paraître dans le pays. On a découvert à Chiusi et à Volterra des monnaies d'or et d'argent appartenant au système monétaire et présentant les types usuels de plusieurs villes ioniennes d'Asie Mineure, surtout de Phocée [3]. La présence de ces monnaies s'explique tout naturellement par le développement des colonies phocéennes dans le bassin occidental de la Méditerranée au septième siècle.

On ne sait pas au juste à quel moment les Étrusques commencèrent à fabriquer eux-mêmes de véritables monnaies. On a remarqué que dans le trésor des pièces phocéennes découvertes à Volterra, se trouvaient trois rondelles d'argent sans aucune marque [4]. De même à Chiusi on a recueilli une rondelle d'or dont le poids correspond exactement à une des subdivisions du statère d'or de Phocée [5]. Ces rondelles peuvent être considérées comme les premiers essais d'un monnayage

1. Pline, *H. N.*, XVIII, 12 ; XXXIII, 43.
2. Stettiner, *Mittheilungen* (Rome), I, p. 182.
3. Gamurrini, *Period. di numismat.*, IV, p. 208 ; VI, p. 52, 55.
4. Gamurrini, *Period. di numism.*, IV, p. 208 ; VI, p. 52.
5. Gamurrini, *Period. di numism.*, VI, pl. III, 10.

indigène, monnayage encore bien primitif, puisque les rondelles n'ont point d'effigie.

Les monnaies étrusques sont en or, en argent ou en bronze. Le nombre des monnaies d'or que l'on possède est peu considérable : il se réduit à dix espèces différentes [1], et encore ces dix espèces ne se distinguent-elles souvent que par des signes numériques indiquant le rapport à l'étalon et la valeur de la pièce. Elles se ramènent en réalité à quatre types. Deux n'ont d'effigie que d'un côté : ils présentent l'un une tête de lion, la gueule ouverte et la langue pendante [2], l'autre une tête de jeune homme avec les cheveux plus ou moins crépus, qu'on prend quelquefois pour une tête de nègre [3] et qui paraît n'être qu'une tête d'Apollon couronné [4]. Les deux autres types ont une marque au droit et au revers : on voit sur l'un une tête de femme, au droit, et un chien bondissant, au revers, avec l'inscription *Velsu* [5]; sur l'autre une tête d'éphèbe couronné de myrte, au droit, et au revers, un taureau passant, une colombe avec un rameau dans le bec, une étoile et l'inscription *Velzpapi* [6]. L'analyse de ces types, dont les plus anciens paraissent remonter au début du cinquième siècle avant notre ère, peut-être même à la fin du sixième, nous laisse entrevoir par suite de quelles influences l'art monétaire a pris naissance en Étrurie. L'idée de donner une effigie à des rondelles de métal précieux ne vient aux Étrusques que le jour où ils se trouvent en rapports avec les Grecs et qu'ils apprennent par expérience à apprécier les avantages de la monnaie. Ce sont les Phocéens qui leur fournissent les premiers modèles de leurs pièces. Celles-ci sont en effet conçues dans le système ionien, et les types sont ceux qui paraissent avoir été le plus familiers aux villes ioniennes de l'Asie Mineure et que les Phocéens ont conservés dans leurs colonies d'Occident. Le lion par exemple figure sur les monnaies de Phocée, de Cyzique et

1. Deecke, *Etruskische Münzwesn*, p. 5-7 (catalogue).
2. Deecke, *Etr. Münzw.*, pl. I, 1.
3. Gamurrini, *Period. di numism.*, VI, p. 60.
4. Deecke, *Etr. Münzw.*, p. 93.
5. Deecke, *Etr. Münzw.*, pl. I, 6ᵃ.
6. Deecke, *Etr. Münzw.*, p. 100. — Voir (*ibid.*, p. 96-98) l'explication de l'inscription *Velzpapi*, qui, selon Deecke, ne serait pas autre chose qu'une signature composée d'un prénom (*Vel*), d'un prénom paternel abrégé (*z*) et d'un nom (*Papi*).

de Milet, ainsi que sur celles de Velia et de Marseille, toutes deux colonies phocéennes. D'autre part Apollon figure sur les monnaies de Milet, de Colophon et de Marseille. Ces observations permettent d'indiquer à peu près dans quelle région de l'Étrurie le monnayage a commencé. Le commerce phocéen s'étant surtout répandu sur les côtes de la Ligurie et dans le voisinage des bouches de l'Arno, c'est dans la Toscane septentrionale qu'il convient de chercher le lieu d'émission des premières monnaies d'or étrusques, peut-être à *Populonia,* à *Pisæ* ou à *Rusellæ.* Mais si les premières monnaies d'or sont frappées dans les villes maritimes, l'art du monnayage ne tarde pas à pénétrer au cœur de l'Étrurie : du moins il est permis de le conjecturer d'après l'inscription *Velsu,* qui désigne, selon toute vraisemblance, la ville de *Vulsinii.*

Les plus anciennes pièces d'argent se montrent en Étrurie à peu près à la même époque que les premières pièces d'or. Sauf une [1], elles n'ont toutes d'effigie que sur le droit et présentent soit une tête d'homme barbue, de Jupiter probablement, avec une couronne, soit une tête imberbe d'Apollon [2], c'est-à-dire des types qui, comme ceux des pièces d'or, dérivent des types ioniens d'Asie Mineure, colportés en Occident par les colonies phocéennes. Un type un peu plus récent, mais qui semble encore appartenir au cinquième siècle, est celui des pièces à revers lisse portant au droit un polype à huit tentacules [3], type fréquent dans la numismatique des villes grecques de l'Italie méridionale et de la Sicile.

Le monnayage de l'argent se développe surtout en Étrurie à partir du quatrième siècle, lorsque l'éclipse momentanée de la puissance maritime d'Athènes laisse le champ libre au commerce syracusain dans les eaux de la mer Tyrrhénienne. C'est à cette période, qui correspond d'ailleurs à l'apogée de l'art monétaire en Sicile, que se rapportent les monnaies d'argent les plus nombreuses et les mieux frappées que nous ait laissées l'Étrurie. Nous ne pouvons pas toutes les passer en revue, les types étant très variés : il suffira d'en indi-

1. Elle porte une roue au revers. Sambon, *Recherches sur les monnaies*, p. 51, n° 10.

2. Deecke, *E. M.*, p. 10, n°s 7-10^{c}.

3. Deecke, *E. M.*, p. 106, pl. I, 4.

quer le caractère général et de présenter quelques exemples. Un trait commun aux pièces de cette série, c'est que d'abord elles sont conçues suivant le système monétaire des Syracusains, dérivé du système attique, et qu'ensuite elles n'ont toutes, à très peu d'exceptions près, qu'un seul type, au droit. Celles qui par hasard sont marquées au revers n'y portent qu'un symbole très simple, une massue par exemple, ou un polype, ou un croissant, ou un caducée, ou un trident, ou une roue, ou une étoile [1]. Parmi les types les plus intéressants, on peut citer le masque de Gorgone, vu de face, la bouche ouverte et la langue pendante (fig. 397) [2], la tête d'homme couronnée de laurier [3], probablement la tête d'Apollon (fig. 398); le sanglier marchant sur des rochers [4] (fig. 399); la plupart de ces pièces paraissent avoir été frappées à Populonia.




Fig. 397-398. — Monnaies d'argent de Populonia, à revers lisse. Cabinet des Médailles.

Dans le nombre des monnaies d'argent, il faut faire une place à part à une série qui porte l'inscription *Thezle* ou *Thezl*. A cette série se rapportent les deux pièces reproduites par les figures 400 et 401. L'une présente au droit une Gorgone courant les ailes étendues, et au revers une roue avec son essieu; sur l'autre on voit au droit une tête de génie infernal représentée de trois quarts entre deux serpents, et au revers un sphinx assis. Dans la même série se placent les types de la tête de vache au droit et de l'hippocampe au revers [5]. Ce qui distingue ces pièces, c'est que, tout en étant contemporaines des autres monnaies d'argent du quatrième siècle, comme le prouve la tête placée de trois quarts [6], elles ne répondent pas à l'étalon généralement adopté en Étrurie à cette époque, mais se rapportent à un système plus



Fig. 399. — Monnaie d'argent de Populonia, à revers lisse. Cabinet des Médailles.

1. Deecke, *E. M.*, p. 101.
2. Deecke, *E. M.*, p. 10-13, nos 12-12ak.
3. Deecke, *E. M.*, p. 15-16; nos 17-17m.
4. Deecke, *E. M.*, p. 8, nos 3-3b.
5. Deecke, *E. M.*, p. 10, no 11.
6. Le type du démon infernal avec les serpents nous reporte même aux environs du troisième siècle.

ancien, au système du statère persique introduit en Italie par les Ioniens d'Asie Mineure [1]. En même temps, on peut remarquer que ces monnaies sont traitées dans le style archaïque du sixième siècle et que les types figurés sont des types très anciens : le symbole de la roue par exemple est une des premières marques monétaires que l'on rencontre en Étrurie; quant à la Gorgone courant et au sphinx, ils appartiennent plutôt au symbolisme gréco-oriental qu'à l'art du quatrième siècle. Ces particularités tiennent sans doute à ce fait que la série a été frappée dans une ville située dans l'intérieur de la Toscane et moins exposée que les autres aux influences étrangères. Si l'on observe qu'au quatrième siècle la civilisation hellénique se développe surtout dans la région de Vulci, de Cornéto, d'Orviéto et de Chiusi et rayonne fort peu au nord de la Toscane, du côté de Pise et de Florence, on a tout lieu de penser que l'inscription *Thezle* désigne la ville de *Fæsulæ* [2].

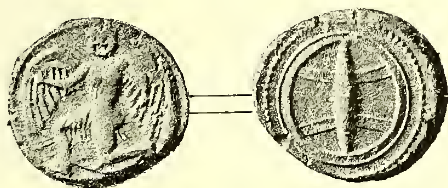


Fig. 400. — Face et revers d'une monnaie d'argent marquée *Thezle*. Cabinet des Médailles.

Le monnayage du bronze ne commence en Étrurie qu'au quatrième siècle. Jusque-là le métal ne circule qu'à l'état de lingots avec ou sans marque. Les pièces de bronze se classent en deux catégories, d'après le mode de fabrication, les unes étant coulées dans des moules et les autres frappées. Les pièces coulées sont les plus anciennes. Si l'on met à part celles de Volterra [3], qui présentent au droit une double tête de Janus coiffée d'un chapeau pointu et au revers l'inscription *Velathri* en exergue, tantôt seule, tantôt avec une massue ou un dauphin au milieu (fig. 402), toutes les autres ont le symbole de la roue sur chacune de leurs faces. C'est tantôt une roue à quatre ou six rayons droits en étoile, tantôt une roue à deux rayons

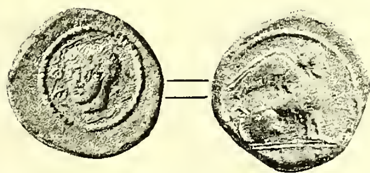


Fig. 401. — Face et revers d'une monnaie d'argent marquée *Thezle*. Cabinet des Médailles.

1. Deecke, *E. M.*, p. 102.
2. Deecke, *E. M.*, p. 102.
3. Deecke, *E. M.*, p. 34-43.

en croissant arc-boutés en sens inverse contre l'essieu, tantôt une roue sans rayons enfermant dans sa circonférence une hache à double tranchant, ou un cratère, ou une amphore, ou une ancre, ou une tête coiffée du tutulus, ou bien enfin une hache avec une lance[1].

Les pièces de bronze frappées appartiennent toutes à la dernière période de la civilisation étrusque, au troisième et au deuxième siècle avant notre ère. Leur apparition coïncide avec une modification du système monétaire qui a pour effet de réduire le poids de l'étalon[2].

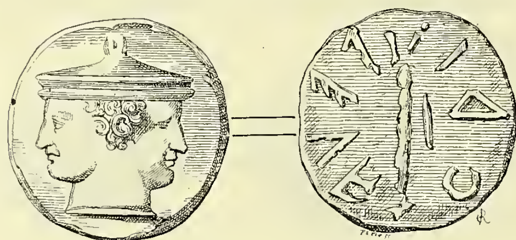


Fig. 402. — Face et revers d'un as de Volterra en bronze coulé, avec l'inscription *Velathri*. 1/2 de la grandeur réelle.

Aussi ont-elles, à valeur égale, des dimensions très inférieures à celles des pièces coulées de la période antérieure. Mais ce n'est pas seulement par là qu'elles en diffèrent : elles présentent aussi une série de types nouveaux. Ceux-ci sont tous conçus dans le goût du temps, dans ce goût mythologique que nous connaissons déjà par les bas-reliefs, les peintures, les miroirs et les pierres gravées. Le droit porte une tête de divinité, Janus, Hercule, Minerve, Vulcain, Neptune, Pluton, Jupiter, Esculape, ou Apollon. Au revers on voit presque invariablement un symbole en relation avec la figure du droit, un caducée et deux étoiles par exemple pour Mercure, un marteau et des tenailles pour Vulcain, une chouette sous un croissant et deux étoiles pour Minerve, (fig. 403), une massue, un arc et une flèche pour Hercule, un hippocampe pour Neptune, un aigle pour Jupiter, un griffon pour Pluton,

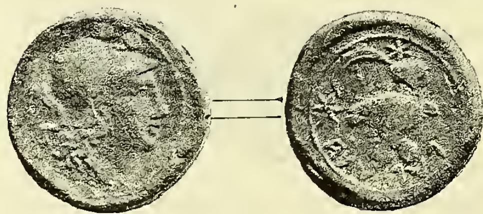


Fig. 403. — Face et revers d'une monnaie de Populonia (*Pupluna*), en bronze frappé. Cabinet des Médailles.

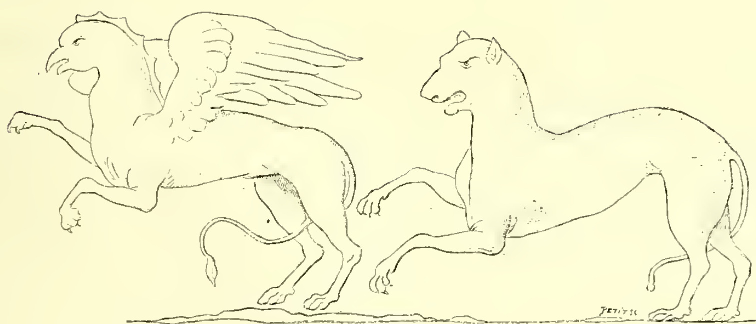
1. Deecke, *E. M.*, p. 21-34. Le type de l'ancre paraît appartenir à Vétulonia. Deecke, p. 130. Sur l'attribution, d'ailleurs assez problématique des autres types, voir Deecke, p. 131-140.

2. La même révolution se produisit à Rome au début du troisième siècle. L'as, au lieu de peser une livre, ne pesa plus que le tiers d'une livre : d'où le nom d'*as triental* substitué à celui d'*as libral*.

un serpent pour Esculape[1]. Outre quelques signes indiquant le rapport à l'étalon, les pièces ont souvent le nom entier ou abrégé de la ville où elles ont été frappées. On relève ainsi les noms de Populonia (*Pupluna*), de Télamon, le port de Vétulonia (*Tla*), et de Vétulonia (*Vatl*). La légende *Peithesa* ou *Peiresa,* qu'on trouve sur plusieurs pièces recueillies dans le val de Chiana, pourrait s'appliquer à Pérouse; mais l'attribution n'est pas certaine.

Tout bien considéré, la numismatique étrusque est pauvre. Évidemment l'art monétaire n'a jamais été bien florissant en Toscane. C'est un art d'emprunt, qui n'a aucun type à lui, qui imite à droite et à gauche les monnaies jetées dans le pays par le commerce hellénique. Il n'a aucun style, la plupart des coins ayant été gravés d'une façon imparfaite par des ouvriers peu exercés. Les seules pièces qui méritent d'attirer l'attention sont celles de Populonia; mais avant d'en faire honneur aux Étrusques, il faudrait être sûr qu'elles ne sont pas l'œuvre de quelque artiste grec travaillant en Étrurie.

1. Deecke, *E. M.*, p. 43-55.



CONCLUSION.

VALEUR DE L'ART ÉTRUSQUE. SON INFLUENCE SUR L'ART ROMAIN.

Nous avons entrepris de faire voir, dans la mesure où nous le permettait l'état des connaissances archéologiques, ce qu'a été l'art étrusque à travers les âges, par quels essais élémentaires il a commencé, par quelles phases il a passé, à quel point il a abouti. Nous l'avons suivi dans ses manifestations diverses, depuis les plus importantes jusqu'aux plus humbles. Il nous reste à nous demander quelle est, en somme, la valeur de l'art étrusque.

Il n'y a pas à se le dissimuler et, malgré la faiblesse naturelle d'un auteur pour son sujet, nous sommes obligé d'avouer que l'art étrusque n'est pas un grand art.

La première de toutes les qualités, la qualité maîtresse, lui manque : il n'a pas d'invention. En architecture, il se borne à combiner des formes que l'Orient ou la Grèce lui fournit et à appliquer des procédés techniques dont la tradition lui vient de l'étranger. Ni la voûte, ni la colonne, ni le fronton ne lui appartiennent en propre. Les profils des moulures, les détails des chapiteaux, les éléments multiples de la décoration monumentale, les tons de la polychromie, les types plastiques des appliques et des acrotères, tout cela a été conçu par d'autres que par lui. Son travail se borne à une adaptation. Il ne se montre un peu original que dans la composition des charpentes et dans le plan des temples ou des maisons. En sculpture, il n'a point de types personnels : ses images religieuses, c'est la Grèce qui les lui donne ; les groupes dont il décore les frontons sont des reproductions plus

ou moins fidèles de ceux qui décorent les frontons helléniques; la plupart des bas-reliefs qui couvrent les sarcophages, les stèles, les urnes, présentent des scènes mythologiques dont l'art grec lui fournit le thème ainsi qu'une multitude infinie de variantes au milieu desquelles il n'a que la peine de choisir. Sauf pour quelques portraits et quelques scènes familières, il se confine dans un rôle de copiste. En peinture, malgré quelques tentatives d'émancipation timides et passagères, il ne cesse de se montrer le disciple docile et consciencieux de la Grèce, à laquelle il doit le choix et la mise en œuvre des couleurs, les éléments des compositions, et souvent le détail même des figures. En céramique, en métallurgie, en bijouterie, en glyptique, en numismatique, partout nous le retrouvons plus ou moins l'esclave d'un modèle venu soit de l'Orient, soit de la Grèce. Tandis qu'en d'autres temps, en d'autres pays, l'art se pique d'être indépendant et de ne rien devoir qu'à sa force créatrice, l'art étrusque au contraire semble avoir pris à cœur de ne suivre que des voies déjà ouvertes. On peut dire qu'il a fait de l'imitation sa loi.

Outre l'invention, il manque à l'art étrusque ce qu'on pourrait appeler le sentiment esthétique. Il construit des bâtiments solides, il les décore avec luxe, il sculpte ou modèle des statues et des figurines ; il couvre de fresques les murs des tombeaux et peut-être des habitations ; il façonne le métal et l'argile avec habileté. Mais dans tout ce qu'il fait il est visible qu'il n'a ni le sens ni le souci de la beauté. On ne trouve jamais chez lui cette exquise justesse de proportions, cette harmonie pondérée, cette pureté de lignes, cette discrétion savante qui nous ravissent dans les moindres œuvres de l'art grec. Il est presque toujours lourd, exagéré, violent, souvent incorrect.

Ne soyons pas cependant trop sévères pour l'art étrusque : il souffre du voisinage de l'art grec, auquel il nous fait naturellement penser puisqu'il l'imite; or la comparaison l'écrase. Il faut lui rendre cette justice de reconnaître qu'il a une qualité précieuse, une qualité rare, que nous avons eu plus d'une fois l'occasion de mettre en lumière : il a le sens de la réalité. Incapable de concevoir les choses

sous une forme idéale, il les voit comme elles sont et s'ingénie à les représenter comme il les voit. Il est vivement frappé par tout ce qu'il y a de spontané, de mouvementé, de brutal même dans un geste, dans une attitude, par tout ce qu'il y a de personnel, de vivant dans une physionomie. Ces impressions sont si fortes chez lui qu'il n'y échappe pas même quand il reproduit un modèle hellénique. D'une manière générale, on peut dire qu'il a l'instinct du portrait. Le malheur a voulu que cet instinct, qui cherchait sa voie, qui a fini par la trouver dans les temps modernes à l'heure de la Renaissance, n'ait rencontré dans l'antiquité que des formes qui lui étaient contraires, les formes conventionnelles et rigides de l'Orient ou les formes idéales de la Grèce. Par cela que ces formes se présentaient à lui en même temps que des procédés techniques que l'Italie barbare ne connaissait pas et dont il était naturel qu'il s'emparât avec avidité, elles s'imposèrent insensiblement à lui, en dépit de lui-même, et durant plusieurs siècles il ne réussit pas à s'en dégager. Quand il en était encore à chercher son expression, je pourrais même dire son alphabet, l'Orient et surtout la Grèce vinrent lui apporter un langage tout formé. Ce langage, il ne sut pas en décomposer les éléments à son usage; au lieu de n'en prendre que les lettres et les mots pour les accommoder ensuite librement à son esprit, il en prit les phrases, les tournures, les idiotismes même, et se força pour entrer dans un moule qui n'était pas fait pour lui.

L'art étrusque eut un autre malheur, c'est de n'avoir jamais eu le temps de se former. Un art est comme un organisme, et comme tel a besoin de se développer doucement, par étapes successives, avec cette sorte de logique lente et mesurée qu'on observe dans toutes les œuvres de la nature. Seule une croissance régulière lui assure la pleine possession de ses forces et cette maturité qui fait les grandes choses. Cette maturité, l'art étrusque ne l'a jamais eue. Coup sur coup, en moins de deux siècles, par l'effet d'une poussée commerciale qui jette sur l'Italie les plus brillantes civilisations du monde antique, l'Étrurie reçoit, reçoit toujours sans avoir le loisir de digérer ce qu'on lui donne. A peine a-t-elle commencé à se familiariser avec une forme d'art nouvelle, qu'aussitôt

une autre forme la sollicite, et tandis que sa jeune inexpérience la livre ainsi à l'inconstance d'une perpétuelle imitation, l'art grec, dont elle subit principalement la tutelle, change lui-même tous les jours. L'inépuisable imagination de la Grèce ne cesse de le renouveler. L'Étrurie est entraînée par le courant des nouveautés séduisantes qui se succèdent chez elle avec une extraordinaire rapidité. Elle est comme désorientée, ne sait où se prendre et finit par se prendre à tout. Elle copie à droite, elle copie à gauche, n'a pas le temps de se former la main, de se faire une méthode. Dans cette fièvre d'imitation elle ne gagne qu'une certaine habileté technique; l'industrie prime l'art et l'originalité est étouffée.

Mais alors, dira-t-on, à quoi bon étudier l'art étrusque? S'il n'a ni grandeur, ni beauté, ni originalité, quel intérêt peut-il avoir? Mais il a d'abord l'intérêt que présente d'elle-même la copie, même médiocre, d'un beau modèle, surtout quand ce modèle est imparfaitement connu. La Grèce ne nous a pas livré tous ses secrets. Sa peinture, par exemple, nous échapperait tout entière et nous ne pourrions nous en faire aucune idée, du moins pour les œuvres antérieures à l'époque alexandrine, si nous ne retrouvions pas appliqués en Étrurie ses procédés de dessin, de composition, de coloration. Sa mythologie même, ses légendes épiques, qu'elle a tant célébrées, qui ont nourri son art et sa littérature pendant tant de siècles, qui nous donnent toute la mesure de sa merveilleuse imagination, nous ne la connaissons bien et dans tous ses détails qu'à la condition de ne pas nous en tenir aux monuments figurés de la Grèce, lesquels ne nous disent pas tout, mais d'interroger aussi ceux de l'Étrurie, qui seule nous a conservé des types et des légendes que la Grèce, on ne sait pourquoi ni comment, avait laissé perdre. Pour embrasser dans son ensemble l'œuvre de l'hellénisme, il est indispensable de compléter l'étude de l'art grec par celle de l'art étrusque.

L'art étrusque a un autre intérêt sur lequel j'insisterai davantage : sans lui il est impossible de comprendre l'art romain. L'art romain a bien des défauts, que je suis prêt à reconnaître. Il mérite à bien des égards les dédains des puristes de l'esthétique. Mais enfin, si

inférieur qu'il soit à l'art grec, ce n'en est pas moins un grand art, qui a créé des choses nouvelles, qui a couvert le monde d'œuvres sinon parfaites, du moins grandioses et magnifiques, qui enfin a été comme la souche d'où l'art moderne est sorti. Il vaut la peine qu'on le considère et qu'on étudie les influences qui ont contribué à le former. Or parmi ces influences l'une des plus puissantes a été celle de l'art étrusque. Voyez l'architecture : ce qui distingue l'architecture romaine, c'est l'emploi qu'elle fait de la voûte. Nous n'avons pas à montrer ici tout le parti qu'elle en a tiré, ni les combinaisons que le système de l'arc lui a suggérées. Cet appareil a permis aux Romains d'édifier des monuments tels qu'aucun peuple avant eux n'en avait laissé de semblables et que tous les peuples après eux ont eu l'ambition de les égaler. Eh bien! cet appareil, Rome en est redevable à l'Étrurie. Ce sont les Étrusques qui seuls dans le monde antique en ont recueilli la tradition. Ce sont eux qui l'ont conservée, qui l'ont perfectionnée. Ce sont eux qui, au temps des rois, l'ont apportée chez les Romains et l'ont fait entrer dans la pratique de l'architecture. Les Romains n'ont eu que la peine d'appliquer les leçons que leur avaient données les ingénieurs étrusques. Forts de l'expérience séculaire de leurs maîtres, ils ont eu plus d'audace : ils ne se sont pas contentés d'employer la voûte pour couvrir des couloirs souterrains ou des portes. Ils lui ont attribué dans leurs constructions le rôle principal. Ils en ont augmenté l'ouverture; ils l'ont lancée au-dessus de vastes espaces. Ils en ont fait des merveilles. Mais tout cela ne leur était facile que parce qu'en Étrurie plusieurs générations d'ingénieurs obscurs avaient d'avance tracé la voie et par de patients efforts, qu'il serait injuste d'oublier, fixé à tout jamais la technique. L'Étrurie a donné à l'architecture romaine autre chose encore que la voûte. Elle lui a fourni des modèles pour ses temples, des systèmes de charpente, des procédés de décoration. Elle lui a appris à construire des forteresses, des ponts, des aqueducs, des égouts, des môles, des chaussées. Elle lui a suggéré le plan des habitations privées avec l'*atrium* central. Il suffit de parcourir l'ouvrage de Vitruve pour se convaincre que presque tout ce qui dans l'architecture romaine ne vient pas directement de la Grèce dérive de l'Étrurie.

L'influence de la sculpture étrusque sur la sculpture romaine n'est pas moins manifeste. C'est des Étrusques que les Romains tiennent leur goût pour le portrait et leur habileté à mettre en relief les traits personnels d'une physionomie. C'est dans l'art étrusque que les sculpteurs romains ont trouvé le modèle de ces processions triomphantes qui se déroulent sur leurs portes monumentales. C'est de la sculpture étrusque que vient la tradition de façonner les couvercles des sarcophages en forme de statues-portraits, tradition qui se perpétue jusqu'aux derniers temps de l'Empire ; c'est de là aussi que vient l'usage de décorer de bas-reliefs les flancs des sarcophages ; c'est de là enfin que viennent les sujets, quelquefois la composition de ces bas-reliefs, où nous retrouvons les scènes mythologiques si souvent figurées par les sculpteurs étrusques. Presque toute la symbolique funéraire de l'art romain a son origine dans l'art étrusque.

Irons-nous plus loin et montrerons-nous le lien qui rattache les bronzes romains aux bronzes étrusques, les bijoux romains aux bijoux étrusques, les céramiques arétines à vernis rouges et à reliefs aux céramiques étrusco-campaniennes à vernis noir et à reliefs ? Nous le ferions volontiers, si la comparaison de ces menus objets les uns avec les autres ne devait pas nous entraîner à de trop longs développements. Nous nous bornons à l'architecture et à la sculpture parce que de tous les arts cultivés par les Romains ce sont les plus connus et les plus importants. Aussi bien ces deux arts suffisent à démontrer l'action féconde de l'art étrusque sur l'art romain.

Si l'art étrusque a fait en grande partie l'éducation de l'art romain, il a eu encore sur la civilisation future de Rome une influence plus générale. Il a familiarisé Rome avec l'hellénisme. L'hellénisme a beaucoup fait pour la grandeur romaine. On l'a tant de fois répété que cette vérité est devenue un lieu commun. Il est certain que sans l'appoint opportun de la culture grecque la civilisation romaine ne se fût pas développée avec tant d'éclat et peut-être les armées des consuls et des empereurs n'auraient-elles promené à travers le monde qu'une grossière rusticité. Mais il convient de ne pas oublier que si la Grèce vaincue et dégénérée a pu avoir une prise aussi puissante

sur le génie de ses conquérants, c'est que ceux-ci avaient été insensiblement préparés à la comprendre et à la goûter. Or cette préparation, c'est l'art étrusque qui l'a faite. Cet art, nous l'avons vu, est imprégné d'hellénisme. La plupart de ses procédés sont grecs, ainsi que ses formes, ses types, ses sujets. C'est un reflet de l'art grec. Quand les Romains, amenés par les hasards de leurs victoires dans la Grande-Grèce et la Grèce propre, se trouvèrent pour la première fois en face de l'art grec véritable, ils ne furent pas trop dépaysés. Ces colonnes, ces portiques, ces frontons, ils les connaissaient ou croyaient les connaître, pour en avoir vu d'analogues en Étrurie et à Rome. Ces dieux, ces héros, tout le monde idéal dont avait vécu pendant tant de siècles l'imagination grecque et qui respirait dans un peuple de statues et de peintures, l'Étrurie leur en avait d'avance montré l'image et popularisé la légende. Ils n'eurent pas cet étonnement dédaigneux et stérile que provoque chez des gens ignorants la vue des choses insolites et extraordinaires, étonnement comparable à celui de nos soldats jetés du jour au lendemain en Chine. Ils se laissèrent aller au plaisir inconscient de retrouver en plus grand nombre et plus riches des choses qu'ils connaissaient déjà; peu à peu ils s'aperçurent qu'elles étaient plus belles. Ils s'ouvrirent à des idées, à des impressions nouvelles, et ainsi l'hellénisme, avec tout ce qu'il comportait de pensées nobles et généreuses, de sentiments délicats, de belles formes, passa par la brèche qu'avait ouverte l'Étrurie.



INDEX ALPHABÉTIQUE.

ADDITIONS ET CORRECTIONS.

Page 41, note 2. — J'ai reçu trop tard pour en faire usage la 2e édition de l'ouvrage de M. Helbig.

Page 60, lire : fig. 40.

Page 90, note 1, lignes 4,5, lire : *Khakhrylion.*

Page 107, fig. 99, lire : *Museo Gregoriano,* I, pl. XV, 1.

Page 108, fig. 100, lire : *Museo Gregoriano,* I, pl. XVIII — XX.

Page 109, note 2, lire : *Annali*, au lieu de *Notizie.*

Page 111, fig. 103, lire : *Museo Gregoriano*, I, pl. LXXXII, LXXXIII.

Page 175, fig. 142, lire : *Museo Gregoriano,* I, pl. XXXVIII, 2.

Page 195, à la fin de la dernière ligne, lire : banquette.

Page 201, note 1, lire : *Museo Gregoriano*, I, pl. XVI, 8, 9.

Page 207, ajouter à la note 7 : Voir dans le *Journal of hellenic studies*, t. VI, un essai de restitution du monument de Porsenna par M. James Fergusson.

Page 265, ligne 27, lire : seront dans l'axe des antes (A, D).

Page 269, ligne 12, lire : la *postica.* — Même page, fig. 181, lire : Micali.

Page 274, note 6, lignes 4-5, lire : *tertiarium.*

Page 302, ligne 2, lire : qu'on peut.

Page 350; ligne 15, supprimer le renvoi à la note 2. Reporter ce renvoi à la ligne 23, où manquent les mots : (troisième siècle). La note 2 se rapporte au sarcophage de *Seianti Thanunia.*

Page 357, avant-dernière ligne, au lieu de : *sur le sarcophage de Vulci,* lire : *sur l'un des sarcophages de Vulci.*

Page 425, lignes 27, 29, 32, lire : planche IV, au lieu de planche II.

Page 426, ligne 5, lire : planche IV, au lieu de planche II.

Page 457. M. Pottier a bien voulu me communiquer les épreuves d'un article qui doit paraître prochainement dans le *Bulletin de correspondance hellénique,* sur les *vases archaïques à reliefs dans les pays grecs.* Cette étude démontre que la fabrication des vases de ce type a été familière aux Grecs et aux populations de l'Orient. Les Étrusques n'en ont inventé ni la technique, ni l'ornementation. On peut donc affirmer que parmi les poteries archaïques à reliefs trouvées en Étrurie, il y en a plus d'une qui a été importée. Mais rien n'empêche de croire que les Étrusques en aient fait des imitations.

Page 484 en bas. On a trouvé sur l'Acropole d'Athènes un fragment céramique signé Nicosthénès, preuve que cet artiste, comme Euphronios, était Athénien (Δελτίον ἀρχαιολογικὸν ἐκδιδόμενον ὑπὸ τῆς γενικῆς Ἐφορείας τῶν ἀρχαιοτήτων, 1888, p. 83, 103).

TABLE DES ILLUSTRATIONS.

TABLE DES PLANCHES EN COULEUR.

TABLE DES FIGURES INSÉRÉES DANS LE TEXTE.

TABLE DES MATIÈRES.







